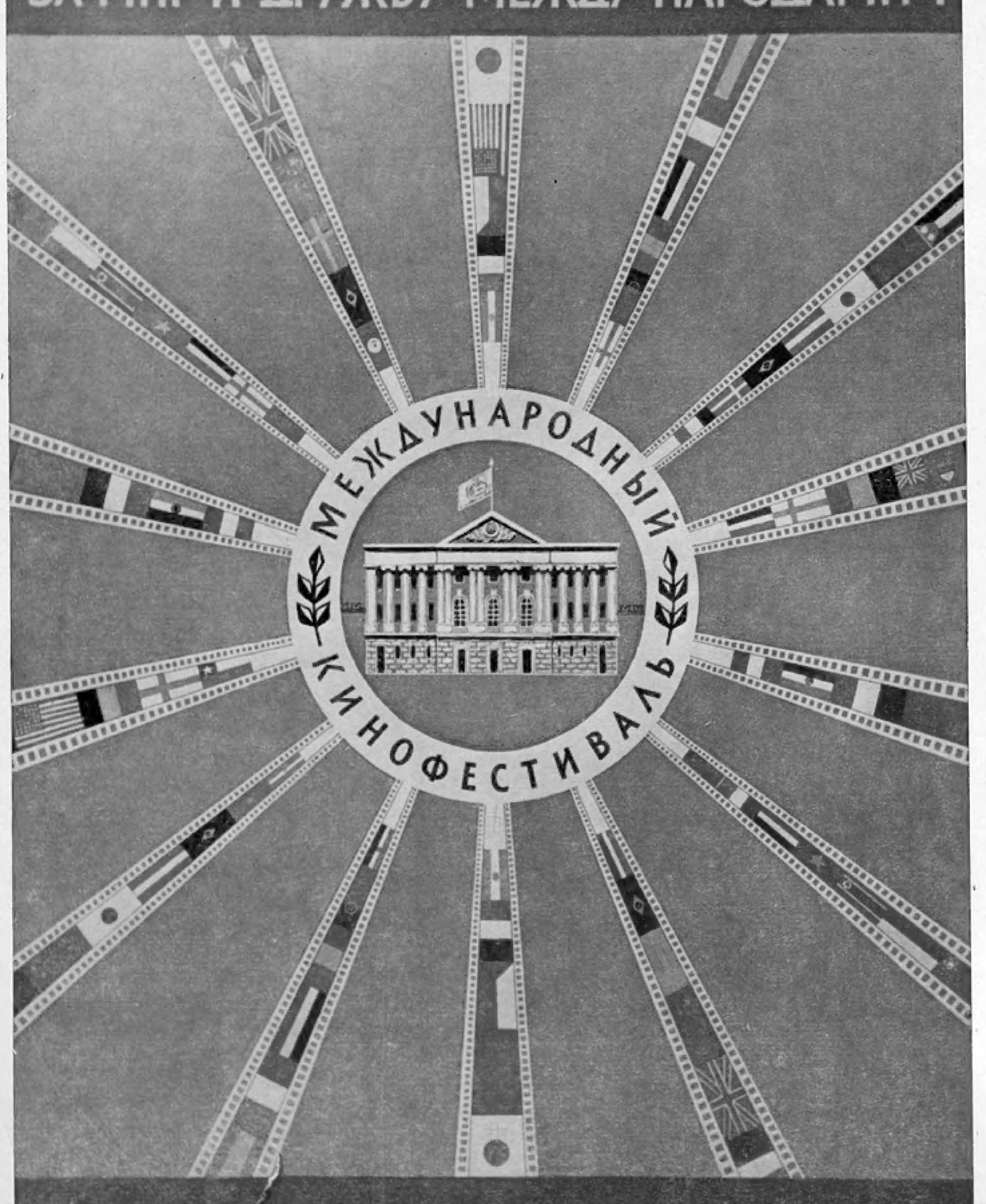


Искусство КИНО

9 1959

ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА,
ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ !



МОСКВА 3-17 АВГУСТА 1959 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

Приветствие Председателя Совета Министров СССР Н. Хрущева участникам Международного кинофестиваля в Москве 1

ПОД ЗНАКОМ ИДЕЙ ГУМАНИЗМА, МИРА И ДРУЖБЫ НАРОДОВ

Коммюнике об итогах Международного кинофестиваля в Москве 2

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТРИБУНА

ПЕРЕДОВОМУ КИНОИСКУССТВУ ПРИНАДЛЕЖИТ БУДУЩЕЕ

Христо САНТОВ. Глубина действительная и мнимая . . . 6

КИНО—ТЕХНИЧЕСКОМУ ПРОГРЕССУ

А. ТЕРПИГОРЕВ. Требование времени 9
Л. АРЦИМОВИЧ. Этого надо добиться 10
И. ОДИНГ. План совместных действий 11
Б. АЛЕКСАНДРОВ. Слово за вами 12
Мих. АРЛАЗОРОВ. Никто не может оставаться в стороне 13

И. СМИРНОВ. По указанию Ленина 15

СЦЕНАРИЙ

А. СПЕШНЕВ. Обыкновенная история 25

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Ю. ХАНЮТИН. Если смотреть подряд 63

ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА

М. МЕРКЕЛЬ. О приемах технических и творческих . . . 76

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Живопись, графика, скульптура... Пусть экран приблизит их к зрителям! (*Встреча художников и кинематографистов в редакции журнала «Искусство кино»*) 82

ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ, СОВЕЩАНИЯ, КОНФЕРЕНЦИИ

Новые задачи киноведов 91
Место кино в учебном процессе 95

ИНФОРМАЦИЯ

На экране—фильмы Народного Китая 97
Кино на Выставке достижений народного хозяйства . . . 97
Сатирический киножурнал «Дятел» 98
Новая франко-советская постановка 99

КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО

А. СОКОЛОВ. Киностудии в высшей школе 100
Со всех концов страны 101

Игорь ВАСИЛЬКОВ. Что же такое научно-популярный фильм? 102

Л. ФРАДКИН. Творческая история фильма 107

ПУБЛИКАЦИЯ

Анри Барбюс о советском киноискусстве . . . .

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

М. АЛЕЙНИКОВ. Истоки большой традиции . . . . . .

И. БОЛЬШАКОВ. Советские фильмы на экранах мира . .

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Жорж САДУЛЬ. Новые режиссеры, новые фильмы (*письмо из Парижа*) . . . .

Л. ПОГОЖЕВА. Заметки о японском киноискусстве . . .

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

Фильмы, которых мы ждем . . . .

Хорошая роль—это характер . . . .

Из редакционной почты . . . .

На первой странице обложки—Большой Золот приз Международного кинофестиваля в Москве. Жюри присудило эту высокую награду фильму «Судьба человека».

На второй странице—фестивальный плакат работы художника Ю. Могилевского.

АКТЕРЫ В СТАРЫХ РУССКИХ ФИЛЬМАХ

В архивах Госфильмофонда хранится много старых русских фильмов, дающих представление об участии видных деятелей русской художественной культуры в становлении молодого кинематографического искусства.

Публикуем кадры из этих фильмов, подобранные в архивных фондах В. Д. Ханжонковой.



«Ничтожные» (1916). Режиссер А. Волков. Первая роль в кино М. Ф. Андреевой—Ирина Ракитина.

«Цветы запоздалые»—экранизация рассказа А. Чехова «Запоздалое признание». Режиссер-постановщик и исполнитель роли Топоркова Б. Сушкевич.

«Пиковая дама» (1916). Режиссер Я. Протазанов. В. Орлова—Лиза, И. Мозжухин—Герман.

«Анна Каренина» (1913). Режиссер В. Гардин. М. Германова—Анна, М. Тамаров—Вронский.
Комбинированная съемка оператора А. Левицкого

Первая экранизация повести М. Горького «Мать» (1919). Режиссер А. Разумный. И. Берсенев в роли Павла Власова.

«Кумиры» по роману У. Локка (1915). Режиссер Е. Бауэр. Л. Коренева в роли Ирэн, И. Мозжухин в роли Кольмана

В 1918 году К. С. Станиславский, И. М. Москвин, В. И. Качалов и В. В. Лужский разыграли перед киноаппаратом экспромтом шуточную сценку «Репетиция».

В. И. Качалов не явился в театр на репетицию. К. С. Станиславский заменил его В. В. Лужским. Неожиданно приходит Качалов и рассказывает, что вместо свежей стерлядки проглотил бутафорскую. Москвин извлекает из горла Качалова бутафорскую рыбу.

«На бойком месте» по пьесе А. Н. Островского (1916). Режиссер Ч. Сабинский. В. Орлова—Аннушка, П. Бакшеев—Миловидов.



«Сильный человек» (1917)—экранизация одноименного романа С. Пшибышевского. Режиссер и исполнитель роли поэта Гурского—Вс. Мейерхольд.

«Мечта и жизнь» (1918). Режиссер А. Уральский. В. Коралли—Наташа Боброва, Алексей Попов—Бобров.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ

От имени Советского правительства горячо приветствую деятелей киноискусства многих стран мира, собравшихся в столице Советского Союза—Москве на Международном кинофестивале.

В нашей стране хорошо понимают, что развитие дружественных связей и сотрудничества в области культуры, расширение обмена культурными ценностями помогают достижению лучшего взаимопонимания между народами различных стран и объединению их усилий в борьбе за прочный мир.

Прогрессивные деятели всех родов искусства выступали и выступают активными борцами за лучшие идеалы человечества. Нельзя переоценить тех исключительных возможностей, какими обладает искусство кино для того, чтобы утверждать победу принципов дружбы и мирного сосуществования всех народов земного шара.

В наше время кино стало важнейшим и самым массовым из искусств, так как оно обращается к мыслям и чувствам миллионов людей, оказывая глубокое влияние на их умы и сердца. Киноискусство стало могучей духовной силой и важным средством общения между народами. Во всем мире широчайшее признание получают истинно художественные произведения киноискусства, проникнутые духом жизненной правды, помогающие людям в их борьбе за лучшее будущее человечества.

Пусть Московский кинофестиваль наилучшим образом послужит дальнейшему объединению усилий всех деятелей киноискусства в борьбе за мир и прогресс человечества.

Горячо желаю участникам Международного кинофестиваля, а в их лице всем деятелям киноискусства успехов в этом благородном деле.

3 августа 1959 года. **Н. ХРУЩЕВ**



ПОД ЗНАКОМ ИДЕЙ ГУМАНИЗМА, МИРА И ДРУЖБЫ НАРОДОВ

КОММЮНИКЕ ОБ ИТОГАХ МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ

С 3 по 17 августа 1959 года в Москве проходил Международный кинофестиваль.

В кинофестивале приняли участие: Австрия, Народная Республика Албания, Объединенная Арабская Республика, Бельгия, Народная Республика Болгария, Великобритания, Венгерская Народная Республика, Демократическая Республика Вьетнам, Германская Демократическая Республика, Дания, Израиль, Индия, Индонезия, Ирак, Италия, Канада, Китайская Народная Республика, Корейская Народно-Демократическая Республика, Либерия, Ливан, Марокко, Мексика, Монгольская Народная Республика, Нидерланды, Норвегия, Польская Народная Республика, Румынская Народная Республика, США, СССР, Тунис, Турция, Финляндия, Франция, Чехословацкая Республика, Швеция, Федеративная Народная Республика Югославия, Япония.

На фестиваль представили также фильмы кинорганизации: Аргентины, Венесуэлы, Кубы, Пакистана, Перу, ФРГ, Чили, Швейцарии.

Из Афганистана, Бразилии и Испании присутствовали деятели кино в качестве наблюдателей.

В фестивале приняли участие международные организации: Организация Объединенных Наций и ЮНЕСКО.

Характерно участие в фестивале большого количества стран как с развитым кинематографическим производством, так и тех стран, в которых национальная кинематография только начинает развиваться.

Московский кинофестиваль, проходивший под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», по количеству участников и представленных фильмов превратился в один из крупнейших смотров мирового киноискусства.

На фестиваль в Москву прибыло около 700 делегатов, почетных гостей и представителей зарубежной прессы, в том числе крупнейшие деятели киноискусства всех пяти частей света.

На фестивале было просмотрено свыше 200 фильмов, в том числе 88 фильмов, представленных на конкурс. Состоялось шесть международных премьер фильмов.

Наряду с просмотром фильмов во время фестиваля были проведены дискуссии, беседы и творческие встречи участников фестиваля. Были обсуждены проблемы, поставленные перед

киноискусством современностью, вопросы кинокритики и другие. Участники и гости фестиваля посетили московские киностудии, Всесоюзный государственный институт кинематографии, «Госфильмофонд» и другие учреждения кино.

Большой интерес среди участников и гостей фестиваля вызвал цикл просмотров советских фильмов, характеризующий историю развития советского киноискусства.

Состоялись многочисленные встречи зарубежных и советских кинематографистов с широкими массами зрителей на заводах, во дворцах культуры, в кинотеатрах. Гости посетили крупные промышленные предприятия столицы, Выставку достижений народного хозяйства, Московский государственный университет, осмотрели памятные места Подмосковья, совершили поездку по каналу имени Москвы. Большая группа зарубежных гостей выезжала в Ленинград.

В дни фестиваля в Москве были организованы выставки, отражающие достижения киноискусства, были созданы условия для установления творческих контактов между кинодеятелями всех стран. Все это позволило зарубежным деятелям кинематографии всесторонне познакомиться с жизнью и деятельностью советских людей, с культурной жизнью Советской страны.

Московский фестиваль явился широкой трибуной обмена творческим опытом, важной вехой в дальнейшем развитии искусства кино, призванного служить великим идеям гуманизма, дружбы и мира между народами.

Во время фестиваля представители деловых кругов обсудили вопросы, связанные с торговым обменом и прокатом фильмов, и заключили соответствующие соглашения.

Жюри фестиваля, в которое вошли виднейшие деятели мирового киноискусства — представители различных стран, всесторонне обсудив фильмы, представленные на конкурс, присудило:

По разделу художественных фильмов:

Большой приз — советскому художественному фильму «Судьба человека».

Золотые медали — за лучшие художественные фильмы картинам «Мы — вундеркинды» (Федеративная Республика Германии), «Наступит день» (Пакистан), «Бегство из тени» (Чехословацкая Республика).

Серебряные медали:

за лучшее исполнение мужских ролей — артистам В. Глинскому, Б. Павлику и А. Севруку, участвующим в кинофильме «Орел» (Польская Народная Республика);

за лучшее исполнение женской роли — актрисе Пурэвийн Цэвэлсурен, играющей главную роль в картине «Посланец народа» (Монгольская Народная Республика);

за операторское искусство — О Ун Тхак — оператору кинофильма «Сказание о девушке Чун Хян» (Корейская Народно-Демократическая Республика);

за лучшую музыку — композитору фильма «Джалсагхар» Вильяту Хану (Индия);

за технический прогресс, достигнутый в производстве художественных фильмов, — картине «Новая история старого солдата» (Китайская Народная Республика);

за режиссерскую работу с детьми в фильме «Слезы сирот» режиссеру Льюису Джильберту (Великобритания).

Кроме того, жюри сочло необходимым присудить дополнительно дипломы фильму «Незабываемая тропинка» (Япония) и режиссеру Жану Валера за художественный фильм «Приговор» (Франция).

По разделу короткометражных фильмов:

Золотая медаль — картине «Строительство канала Бак Хинг Хай» (Демократическая Республика Вьетнам).

Серебряные медали:

документальному фильму «Властители леса» (Бельгия);

документальным фильмам «Путь» (Польская Народная Республика) и «Покорители моря» (СССР);

научно-популярному фильму «Диагноз» (Франция);

мультипликационному фильму «Маленький карп ищет славы» (Китайская Народная Республика).

Жюри сочло также целесообразным присудить дополнительно дипломы фильмам «Свет над Албанией» (Народная Республика Албания); «Художник-гражданин» (Народная Республика Болгария); «Шлирен» (Великобритания); «Они родились в бою» (Венгрия); «Три памятника» (Федеративная Народная Республика Югославия); «Человек — хозяин земли» (ООН).

●

Советские общественные организации учредили ряд дополнительных почетных дипломов для фильмов, участвующих в фестивале.

Оргкомитет Союза журналистов СССР присудил дипломы художественному фильму «Вчера» (Венгерская Народная Республика) и документальному фильму «Правда о кубинской революции» (Куба).

Советский комитет защиты мира — художественному фильму «Песня матросов» (Германская Демократическая Республика) и короткометражному фильму «Тысяча бумажных журавлей» (Япония).

Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами — мексиканской актрисе Росите Кинтана, исполнительнице главной роли в фильме «Наш постоянный голод».

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР — актрисе Джульетте Мазина, исполнительнице главной роли в фильме «Ночи Кабирии» (Италия).

Подавляющее большинство показанных на фестивале кинокартин по своей направленности, по тематике, правдивому, реалистическому отражению действительности вполне отражает благородный девиз фестиваля.

В целом фестиваль — просмотры фильмов, встречи и дискуссии участников — прошел в атмосфере дружбы, вылился в яркую демонстрацию стремления мастеров кино различных стран к взаимному пониманию и сотрудничеству в великом деле борьбы за мир во всем мире.

Статьи об итогах фестиваля будут опубликованы в ближайших номерах нашего журнала.

Кадры из художественных фильмов,
удостоенных высших наград
на Московском Международном кинофестивале

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» *(СССР)*

«МЫ ВУНДЕРКИНДЫ» *(ФРГ)*



«НАСТУПИТ ДЕНЬ» (*Пакистан*)

«БЕГСТВО ИЗ ТЕНИ» (*Чехословакия*)



Передовому киноискусству принадлежит будущее

Успех Московского международного фестиваля, проходившего под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», — отрадный и знаменательный факт в жизни мировой кинематографии. Особенно отрадно, что единодушное признание зрителей, гостей и жюри этого фестиваля, в котором приняли участие десятки стран, встретили произведения, проникнутые духом жизненной правды, высокими чувствами, помыслами и стремлениями. И, наоборот, никаких лавров не стяжали фильмы мещанского толка, в которых огромная мощь киноискусства разменивается на пустяки.

Характер наиболее плодотворных тенденций развития современного киноискусства наглядно проявился не только в общих итогах фестиваля, но и в оживленных творческих дискуссиях, проходивших в фестивальные дни, и в многочисленных беседах кинематографистов разных стран — делегатов и гостей, съехавшихся в Москву со всех концов мира. Показателен в этом плане и начавшийся накануне фестиваля на страницах нашего журнала обмен мнений, поводом для которого послужила статья режиссера Г. Козинцева «Глубокий экран».

Споры на международном кинематографическом форуме носили двоякий характер. Споры с нашими идейными противниками, отрицающими значение кино в общественной жизни, а на деле стремящимися подчинить художественное творчество реакционным политическим целям... И споры между друзьями — о том, как лучше использовать киноискусство на благо обществу и человеку.

Само собой разумеется, — и этого мы не собираемся скрывать, — идеологическая битва на мировом экране отнюдь не затухает, а, наоборот, обостряется. По мере того как все более очевидной становится неизбежность победы социалистической системы в мирном экономическом соревновании с отживающей свой век капиталистической системой, аппарат буржуазной пропаганды усиливает свои попытки опорочить наш, советский образ жизни, одурманить сознание людей легендами о «капиталистическом рае». Для этой цели используются все средства, в том числе и кинематографические.

В нашей борьбе против буржуазной идеологии, выраженной в фильмах или теоретических концепциях, не может быть никаких уступок и компромиссов.

Талантливый художник, верный принципам социалистического реализма, правдиво воссоздавая сложные явления жизни человека, народа, человечества, никогда не остается пассивным созерцателем. Всю страсть своей души и силу творческой мысли он отдает делу переустройства общества на новых, справедливых, коммунистических началах.

Мы с уважением относимся к творчеству прогрессивных киномастеров буржуазного мира, которые в труднейших условиях создают фильмы, обличающие социальное зло и возвеличивающие рядового человека-труженика. И можно лишь пожалеть, что многие из этих даровитых художников не поднялись до понимания истинных причин окружающих их социальных бедствий, горестей, жизненных трагедий, что они не видят единственно верных путей преодоления жестокой несправедливости, от которой страдают их герои.

По-товарищески споря с этими художниками о понимании сущности и задач искусства, мы вместе с тем ищем и находим многое, что нас с ними объединяет и что так четко было выражено в лозунгах московского кинофестиваля, призывающих к развитию подлинно гуманистического киноискусства — глашатая идей мира и дружбы народов.

В ряде откликов на статью «Глубокий экран», уже опубликованных в прошлом номере журнала, отчетливо выражены и верное понимание киноискусства как великого учителя жизни и протест против деляческого подхода к художественному творчеству. Честные и искренние киномастера Запада откровенно говорят о том пагубном влиянии, которое оказывает на кинематографию «продюсерская» система, подчиняющая задачи искусства интересам денежного мешка. Не во всем мы можем

согласиться с талантливыми французскими режиссерами Жаном-Полем Ле Шануа и Жаном Ренуаром — отдельные их оценки и взгляды представляются спорными, сугубо субъективными. Но мы не можем не оценить их стремление посвятить свое творчество раскрытию судеб рядового труженика, его радостей и горестей. Разговор, начавшийся на страницах журнала, к которому присоединяются все новые и новые участники из разных стран, кажется нам интересным и значительным. В этом номере его продолжает болгарский кинодраматург Христо Сантов (автор сценариев фильмов «Семья Гераковых», «От Шварцвальда до Черного моря» и других).

Христо Сантов

Глубина действительная и мнимая

Вопросы, поднятые в статье «Глубокий экран», интересуют сейчас кинематографистов многих стран. У нас, в Болгарии, они не так давно тоже были предметом широкого обсуждения. Непосредственным поводом послужили выступления некоторых творческих работников кино, утверждавших, что все фильмы не могут быть подлинными произведениями искусства, что не в каждой картине должны раскрываться серьезные и значительные темы, что так называемые «маленькие» темы тоже имеют право на жизнь. Кинообщественность Болгарии выступила против этих настроений. Возникший тогда спор заставил нас задуматься над некоторыми важными проблемами современной кинематографии.

Очевидно, не все выдерживают большие требования этого искусства. Растерявшиеся или не чувствующие в себе достаточных сил идут на уступки, порой бессознательно, и при этом пытаются подвести под свое отступление некую «теоретическую» базу. Надо сказать, что подобные настроения не изжиты еще полностью, а их последствия вполне реальны и ощутимы.

Каковы же пути подлинного движения вперед, к искусству глубокому и действительно нужному людям?

Г. Козинцев прав: кино нельзя повернуть вспять, даже если делать это с самыми лучшими намерениями; нельзя создавать хорошие фильмы, лишь подражая высоким образцам прошлого.

Это было доказано и совсем недавним опытом советского кино. После периода «малокартинья» некоторые советские мастера пытались творить по известным образцам тридцатых годов («Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима» и др.). Как и следовало ожидать, эти попытки не дали хороших результатов. Традиции в искусстве играют огромную роль, но это не значит, что художник может жить только за счет этих традиций. Успех последних советских фильмов как раз и подтверждает необходимость сочетать верность традициям с чувством нового. Время меняется, оно выдвигает новые задачи и требует, чтобы художники шли с ним в ногу.

Другой важнейший вопрос — ч т о именно выбирает художник в качестве основы для своих поисков, для своего движения вперед. Если такой основой становится стремление к развлекательности, к уходу от «мирских забот» или, казалось бы, гуманные, но расплывчатые и путаные цели, то поиск обречен на бесплодность, даже если и будут достигнуты определенные формальные успехи.

Все эти не новые истины действенны для любого искусства. Но для кино они имеют особое значение. Ведь кино—самое массовое из искусств. И естественно, что оно должно быть проникнуто актуальными идеями современности. Об этом опять же свидетельствует опыт киноискусства: по-настоящему завоевать, увлечь многомиллионную аудиторию смогли лишь те направления и течения, которые обращались к большим и острым вопросам, волновавшим современников. Так обстояло дело, например, с итальянским неореализмом.

Стремление внести в искусство новое содержание всегда связано с поисками и новых художественных форм. Однако некоторые художники и критики видят эти явления как бы в их обратной взаимосвязи; изначальным

и главным им представляются формальные изыскания. Ложность такого подхода совершенно очевидна. Итальянские неореалисты были едины, покуда их связывало общее стремление бороться с фашизмом и его последствиями. Но что стало с неореализмом, когда позже обнаружились различия в общественных позициях его представителей? Направление фактически распалось. Фильмы, создаваемые теперь режиссерами-неореалистами, сходны лишь по стилистическим и чисто внешним приемам.

Трудности современного западного киноискусства во многом объясняются кризисом идей. Именно идей, а не тем и материала. Современная жизнь буржуазного Запада прямо-таки перенасыщена острейшими социальными, политическими и культурными проблемами. Но чтобы все это стало материалом для творчества художника, им самим должна овладеть и д е я.

Многие честные художники Запада искренне убеждены, что их творчество глубоко гуманистично. Я не собираюсь вовсе отлучать их от гуманизма, но хочу внести необходимые уточнения в это понятие.

Как-то мне довелось спорить с одним английским журналистом. Спор, как это нередко бывает, начался с мелочей, а кончился разногласиями принципиальными.

Журналист выразил радостное удивление по поводу того, как много делается в Болгарии для такой ранее обездоленной национальности, как цыгане. В то же время он был возмущен некоторыми мелочами и считал, что они весьма симптоматичны и многозначительны. Ему, например, не понравилось, что в Мавзолей Димитрова нельзя входить с портфелем или чемоданом. Он увидел в этом... стеснение свободы личности, вмешательство государства в личные дела человека. Разговорившись на эту тему, он сказал, что не согласен с решением Нюренбергского суда. На месте судей он бы не приговорил нацистских вожаков к смерти, а сохранил бы им жизнь и постарался доказать им их неправоту... Позицию этого журналиста кто-нибудь может назвать «гуманной». Но разве в наших современных исторических условиях такое филантропическое понимание гуманизма может принести пользу человеку? Ведь если бы мы у себя, в Болгарии, действовали в соответствии со взглядами этого журналиста, разве смогла бы наша партия сделать так много для всего народа и, в частности, для цыган, с которых и начался весь тот разговор? Большие свершения во имя подлинного гуманизма требуют мобилизации всех сил. Мы за гуманизм в самом широком его проявлении, но нельзя же за деревьями не видеть леса. А создается такое впечатление, что многие западные художники заняты исключительно деревьями.

Жан Ренуар в своей реплике на статью Григория Козинцева пишет, что коллективный образ жизни современного общества обусловил наш особый интерес к индивидуальным проявлениям, к произведениям-исповедям. «Доходит до того, что мы интересуемся произведением искусства, только если оно является признанием, выходящим за рамки привычной откровенности в общепринятых разговорах»,—пишет Ренуар.

Да, человек всегда был и остается главным объектом всякого подлинного искусства. И, думается, выдающийся французский режиссер прав, когда говорит, что коллективный характер жизни современного общества еще более повышает интерес к человеческой личности. Но ведь этот интерес может быть весьма различного толка. Одного художника интересуют в том или ином индивидууме черты, мысли, настроения, обособляющие человека от общества; такого рода интерес обычно приводит к бесконечному и бесплодному блужданию в «темных закоулках человеческой души». Другой же художник выискивает в отдельном, индивидуальном человеке черты и чувства, отражающие его связь с окружающим миром, ищет в частном отражение общего. Яркий пример такого подхода к проблеме являет собой фильм «Похитители велосипедов». Все внимание режиссера сосредоточено на мужчине и мальчике, затерявшихся в толпе, которой, казалось бы, нет до них никакого дела. И в то же время в судьбе этого человека, в его злоключениях раскрывается судьба миллионов безработных, раскрывается одна из острейших проблем современного буржуазного общества.

Творческие и технические возможности киноискусства растут так быстро, что даже трудно себе представить границы тех средств художественного выражения, которыми уже сегодня обладают кинематографисты. Но глубина искусства определяется прежде всего глубиной его идейного содержания. И достигать новых и новых глубин могут только те, кто страстно заинтересован в судьбах общества, кто думает о человеке и ищет путей к его большому, настоящему счастью.

Кино — техническому прогрессу

«Необходимо глубоко разъяснить трудящимся огромное значение технического прогресса в коммунистическом строительстве, развернуть пропаганду достижений науки и техники, широко использовав для этого печать, кино, радио и телевидение», — говорится в постановлении июньского Пленума ЦК КПСС. Это указание партии определяет большую и важную программу действий для работников советской художественной, научной и документальной кинематографии. Новые увлекательные задачи выдвигает жизнь, в частности, перед кинематографистами, создающими научные и технические фильмы. Все виды кино должны активно помогать техническому прогрессу в годы великой семилетки.

Министерство культуры СССР издало приказ, в котором предусматривается расширение выпуска научно-популярных и хроникально-документальных фильмов о техническом прогрессе в промышленности и строительстве, значительное повышение их качества, улучшение их проката.

В этом номере журнала ряд видных советских деятелей науки и кинематографии делится мыслями о роли кино в ускорении технического прогресса.

Уместно вспомнить, что еще на заре советской кинематографии В. И. Ленин придавал большое значение использованию фильма в качестве орудия технического прогресса. Хорошо памятны всем ленинские указания о создании и демонстрации фильма, посвященного гидравлическому способу добычи торфа. В статье кандидата исторических наук И. Смирнова, публикуемой ниже, наряду с уже известными фактами приводятся обнаруженные в архивах новые сведения и материалы, касающиеся истории фильма о гидроторфе.

В следующих номерах нашего журнала мы вернемся к вопросу об участии кино в борьбе за быстрейшее развитие техники.

А. Терпигорев
академик

Требование времени



В наше время, когда советский человек борется за новую технику, вводит автоматические поточные линии, управляет машинами на расстоянии, изготовляет быстродействующие счетные устройства, строит гигантские электростанции и осваивает атомную энергию с целью подчинения ее мирному труду, когда советский человек запускает сложнейшую вычислительную аппаратуру в Космос, когда наши реактивные самолеты совершают беспосадочные перелеты через океаны, — в наше время жажда к познанию чрезвычайно велика и растет ежедневно. Книги и фильмы в Советском Союзе вызывают громадный интерес у читателя и зрителя.

Сейчас, когда идет развернутое строительство нового, коммунистического общества, в котором человек будет освобожден от тяжелого, изнурительного труда, когда в стране создаются мощные автоматизированные цехи, когда автоматика проникла в такие трудоемкие производства, как металлургические и горнодобычные, где ставятся уже вопросы о создании безлюдных шахт и безлюдных цехов, — важен вопрос об обучении и воспитании кадров для управления автоматами, способных в дальнейшем совершенствовать их и создавать новые.

Советский человек должен овладеть большими знаниями для создания и совершенствования новой техники.

Современные новаторы производства, изобретатели, члены бригад коммунистического труда должны знать путь развития техники, то есть историю техники, должны знать основы математики, физики, химии, теории расчета и проектирования и основы управления и организации производства.

В этом неоценимую помощь может оказать наша кинематография.

Выпуск научно-популярных и технических фильмов должен осуществляться по серьезно продуманному плану, охватывающему вопросы современной науки и техники, а также их истории.

В борьбе за прогрессивную технику наша молодежь должна знать многое о том долгом и трудном пути, который прошли русские умельцы, мастера-самоучки, русские талантливые техники, инженеры, изобретатели и ученые, знать то, что достигнуто человечеством, жившим до нас.

Сколько прекрасных людей отдало ум, труд и жизнь за то, чтобы мы имели сейчас хорошие механизмы! Их имена хранятся в сокровищницах человеческой культуры. Надо многие из них сделать примером для молодежи.

Познавательный интерес к прошлому нашей техники, к замечательному ее пути при Советской власти должен иметь громадное воспитательное значение для современной молодежи.

Возьмем, к примеру, тему автоматизации. Первыми автоматами в истории техники были ветряная мельница и часы. Часы были автоматы механические, изготовленные на принципе движения внутрисвязанных между собой элементов. Различные виды энергии — пар, электричество — оказали революционное воздействие на изменение механизма. Теперь приход атомной энергии разрешает человеку применять механизмы больших мощностей. Однако человек хочет подчинить себе и энергию Солнца. Если она будет освоена, человек получит дешевый и практически неиссякаемый источник энергии на любом участке земного шара.

То, что бралось прежде «Дубинушкой», тяжелым трудом и сноровкой, то есть надрыванием сил человека, делается сейчас машиной, которой человек может управлять даже на расстоянии.

Популярный фильм об истории механизмов или о развитии энергетики вызовет большой интерес и будет иметь огромное познавательное значение. В нем могут быть показаны многие машины промежуточных стадий развития автоматизации с объяснением принципа их устройства и действия. Такой фильм, показанный рабочей молодежи, принесет ей немалую пользу и обогатит ее полезнейшими знаниями.

Это только один пример. Для научно-популярных и технических фильмов есть огромное множество

тем — только реализовывать их надо более планомерно.

Возникшие в стране народные университеты культуры, университеты труда должны быть обеспечены учебными фильмами, в популярной форме излагающими основы геологии, астрономии, знакомящими с историей техники, с жизнью замечательных русских умельцев, ученых, инженеров, изобретателей.

Кроме того, надо популяризировать новые науки — такие, как радиотехника, электроника. Им принадлежит большое будущее! С помощью кино можно сделать доступным то новое в технике, что способствует облегчению труда человека: рассказать о полупроводниках и новых материалах в технике, ознакомить с технологией полимеров и т. д.

Советское кино призвано бороться с косностью, призвано страстно пропагандировать все новое, прогрессивное в технике. И оно должно взяться за это сейчас же, когда в стране объявлен поход за новую технику, за прогрессивную технологию, за новые методы повышения производительности и улучшения организации труда.

Л. Арцимович
академик

Этого надо добиться



В последние десятилетия кино прочно заняло место в арсенале средств научного исследования. Лишь благодаря кино возможно, например, изучать быстропротекающие процессы — такие, как полет пули или снаряда, удар тел, развитие электрического разряда. Именно кино помогает «развернуть» процесс—фотографировать его по кадрам через тысячную или миллионную долю секунды.

Но это лишь одна сторона дела. Огромную роль в техническом прогрессе кино должно сыграть и как средство обучения.

Уникальные машины, сооружения, научно-исследовательские установки невозможно показать сразу всем. С помощью же кино это становится возможным. Кроме того, показ можно вести по отдельным частям, демонстрировать действие машин или научных установок, расчленяя на отдельные элементы, делать акцент в нужных местах и «обыгрывать» трудно понимаемые моменты.

Так, с помощью кино можно более понятно, более толково разъяснять самые сложные вопросы. Думается, что ни учебники, ни наглядные пособия не смогли бы конкурировать с научно-техническими фильмами, если бы была налажена высококвалифицированная разработка сценариев на научные темы и талантливая их постановка.

Я убежден, что если бы в систему обучения были шире включены специальные фильмы, студенты лучше усваивали бы изучаемые предметы. Массу самых сложных явлений можно с помощью кино изобразить очень наглядно, рельефно, применяя не только натурные съемки, но и мультипликацию. Общеизвестна польза демонстрации географических фильмов. Почему бы не ввести такую же практику и применительно к другим наукам?

Разумеется, к созданию научных и учебных фильмов, например по физике, необходимо привлечь специалистов-физиков.

Здесь просто необходима кооперация кинематографистов с учеными. Желательно, как мне кажется, в процессе подготовки специалистов по той или иной области знаний выделять определенные группы, которые параллельно обретали бы навыки по технике кино.

Это в дальнейшем было бы полезно, кстати, не только для целей популяризации науки, но и для научно-исследовательской работы.

В науке много тем, заслуживающих пристального внимания кинематографистов. Вспомним, например, кибернетику — науку об информации. Возраст ее насчитывает не более десяти лет. Это наука о том, как жить человеку в колоссальном обилии знаний, среди миллионов книжных томов, схем и т. п. Как человеку наиболее разумно их использовать? Как новая накапливающаяся информация должна перерабатываться? Как освободить человеческий мозг от рутинной работы, которую можно переложить на счетные машины и управляющие механизмы?

В кибернетике много проблем, и сложных и порой забавных. Рассказать о них на «страницах» кино увлекательно и доходчиво — как это было бы полезно и для учащейся молодежи и для широких заинтересованных кругов зрителей!

Вместе с тем серьезное внимание мы должны уделить созданию фильмов, рассчитанных на специалистов в той или иной отрасли знаний.

Конечно, при создании большого количества специальных фильмов на научные темы возникает финансовая сторона вопроса. Кино — дело недешевое, а специальные фильмы будут часто предназначаться для ограниченного круга людей. Но, право, некоторый денежный проигрыш с лихвой возместится выигрышем с точки зрения развития техники и подготовки высокообразованных специалистов. Мы часто не успеваем угнаться за стремительной поступью технического прогресса, и кино может явиться одним из весьма эффективных орудий быстрого и глубокого познания.

И. Одинг

член-корреспондент АН СССР

План совместных действий



В предстоящем семилетии техника и промышленность нашей страны совершат решающий шаг в создании материально-технической базы коммунизма. Чтобы осуществить этот рывок, надо мобилизовать все средства, все достижения и резервы нашей техники. То, что до сих пор было недоделано, должно быть срочно введено в строй активных средств. То, что раньше могло остаться в резерве, теперь будет использовано. Надо двинуть вперед все научные и технические силы, чтобы с честью была выполнена программа, выдвинутая XXI съездом Коммунистической партии. В таких условиях огромное значение приобретает пропаганда новейших знаний, новейших достижений, большое значение имеет обмен опытом. И, понятно, эта задача прежде всего должна лечь на плечи кино как самого доходчивого, самого эффективного популяризатора научных и технических знаний.

Мне думается, что работники кино должны немедленно войти в самый тесный контакт с работниками науки и техники. До сих пор (я сужу по своей области — металлургии и металловедению) такого контакта не было. А без этого невозможно по-настоящему поставить кино на службу техническому прогрессу. Недостаточно одной киножурналистики — нужна деловая научно-популяризаторская деятельность, осуществляемая в тесном сотрудничестве кинематографистов с научными и техническими работниками.

Одновременно необходим и другой путь: развитие кинотехники в самих научно-исследовательских институтах. Существующих фотолабораторий недостаточно. Необходимы кинолаборатории. Создание их — сложная организационная задача. Но она должна быть обязательно решена.

Общеизвестно, что специфические особенности техники кино открывают нам глаза на иные сложные явления, не поддающиеся обычному наблюдению. Скажем, скоростная съемка позволяет «растянуть» и подробно, по деталям показать любой процесс. Простой пример: вал вращается в цапфе. Теоретически все, кажется, просто. Но если запечатлеть с помощью скоростной киносъемки работу подшипника, то мы увидим весьма сложную картину. Подшипник, оказывается, претерпевает весьма сложные колебательные деформации, о которых мы бы и не подозревали. Киносъемка позволяет выяснить, как на эти изменения влияют разные внешние факторы (например, смазка и т. д.).

Или еще пример: равномерная растяжка металлического стержня. На первый взгляд растяжение вплоть до разрыва прутка представляет собой однородный процесс, протекающий с постоянной скоростью. Но достаточно применить киносъемку, как мы увидим, что металл деформируется скачкообразно. Это можно внимательно изучить и наглядно проде-

монстрировать. Фильм здесь выступает как убедительный документ. Этот документ может служить как цели исследования, так и цели популяризации.

В одной только области металловедения перед киноработниками — непочатый край работы!

Приведу еще несколько примеров. Ученые ищут путей управления процессами, происходящими в металле. Разве не должны в их поисках сопутствовать им и киноработники? Микросъемка не может составить особой трудности — известно, что уже имеется немалый опыт по съемке кинофильмов с помощью различных приставок к микроскопу.

Да, использование техники кино позволяет значительно облегчить научное исследование и обмен опытом. Одно дело — когда в тяжелых, неудобных условиях металлургического производства вы следите за процессом. И другое дело — когда с помощью кино вы изучаете тот же процесс, удобно расположившись где вам угодно, когда вы можете процесс «повторять» перед собой снова и снова, «остановить» его в любой момент, «перевернуть» в обратном порядке и т. д.

Кино — объективный свидетель научных явлений. Эта его роль особенно важна не только для вскрытия причин изменения того или иного процесса, но и для доказательства, что именно такие-то явления имеют место. Теория — компас исследования. Кино же — мощное орудие анализа, одно из средств, позволяющих заглянуть непосредственно в исследуемый объект. Причем не только «заглянуть», но и донести увиденное до тысяч зрителей.

Я бы посоветовал киноработникам обратить особое внимание на такие технические области, как сварка металлов (в последнее время появилось много новых способов сварки), вакуумная обработка жидкой стали, получение металлокерамики, вытягивание весьма тонких металлических нитей, новые способы плавления металлов.

Думаю, что работникам кино следовало бы провести широкое совещание с представителями самых различных отраслей науки и техники. Результатом такого совещания явился бы совершенно четкий план совместных действий научно-технических деятелей и деятелей кино в области популяризации, обмена опытом и пропаганды наших быстро возрастающих знаний.

Б. Александров

член-корреспондент АН СССР

Слово за вами



Признаюсь, что из художественных фильмов я особенно люблю смешные. Иное дело — в научном кино. Здесь все должно быть серьезно, и легкомыслие — враг, с которым нужно бороться.

Без преувеличения можно сказать, что гидростроительство — одна из самых сложных отраслей техники. Судите сами: мы имеем дело со стихийными силами природы. Если на экраны попадет легкомысленный фильм о нашей работе, зрители останутся живы, в худшем случае достанется режиссеру — и то на словах. Если же мы хоть малую долю невнимательности допустим при расчете — прорвет плотину, и вода сметет все на своем пути. Оригинальное сочетание математики и страха, не правда ли?

Самолеты или станки создают в течение месяцев. Они служат годы. Гидросооружения строят годы, они действуют столетия. Значит, растягиваются опыты, значит, труднее внедрить новое.

И все-таки гидростроителей нельзя назвать консерваторами. Старая Россия понятия не имела о гидросооружениях. Все началось при Советской власти с Волховской станции. Но она — грудной ребенок по сравнению с исполинами последних лет. Вероятно, потомкам все это будет виднее, хотя видеть они будут не своими глазами, а глазами нынешних кинооператоров, — ведь кинохроникеры на больших гидростанциях работают тщательно, не упуская ни деталей, ни главного.

Гидростроители заняты сейчас очень важным делом. Мы воюем за удешевление строительства. Это главная задача, решения которой ждет от нас пар-

тия, весь народ. Тепловые электростанции — серьезный «соперник». Но этот соперник помогает нам с еще большей строгостью отнестись к расчетам, вскрыть резервы, сократить объем работ на строительствах. Дело начато, но еще многое нужно сделать в ближайшие годы.

Главное — индустриализация строительства. Ученые хотят проверить ряд новых методов и конструкций (в том числе вибропрокат) на специальных полигонах. А дальше... Дальше слово за вами, товарищи кинематографисты! Передовые методы строительства нужно довести до всех практиков. И не просто рассказывать о том, что где-то делается так-то, а отвечать за внедрение новых конструкций, новой технологии наравне с учеными. Эту работу пора начинать не мешкая. Мы не сможем часто собирать в Москву проектировщиков, инженеров, рабочих. А их нужно научить новейшим способам автоматизации строительства, приготовления бетона, сварки ферм, применения новой арматуры.

Фильмы о новых методах надо показывать прямо на строительствах.

Если сознание необходимости неотложного применения прогрессивной технологии проникнет в умы всей массы гидростроителей, какую громадную выгоду получит наш народ! И не высшее ли удовлетворение от своей работы получат режиссер и оператор фильма, которые помогли ускорить это строительство, получить эту энергию, которая движет эти электропоезда?

Мих. Арлазоров
кинодраматург

Никто не может оставаться в стороне



После июньского Пленума ЦК КПСС, решения которого имеют историческое значение для нашей страны, каждый из нас поставил перед собой вопрос: что может сделать для технического прогресса работник научно-популярного кино? И чем тщательнее вчитываешься в строки материалов Пленума, тем яснее вырисовываются трудные, но благодарные творческие задачи.

Несомненно, первоочередным, важнейшим делом является создание ярких, доходчивых фильмов о важнейших новинках техники во всех ее областях, о передовых методах труда. Но этого мало.

В наше время наиболее крупные открытия ученых происходят, как правило, на стыках наук, на пограничных рубежах, разделяющих разные области знания. Химическая физика и звездная ботаника, астронавтика и электроэрозия — все это новые научные дисциплины, обязанные своим рождением выходу ученых на пограничные рубежи между наукой и техникой, между отдельными дисциплинами.

И никого не удивляет, что быстро развивающаяся кибернетика уходит своими корнями одновременно в такие, казалось бы, далекие друг от друга области, как электроника, физиология, математика, медицина... В этом, если хотите, полнее всего ощущается одна из примет того пути, которым идут наши современники в науке.

С каждым днем жизнь будет требовать от кинематографистов-популяризаторов все больших усилий. Небывалый расцвет научно-технической мысли приводит к тому, что люди, непосредственно не занимающиеся тем или иным вопросом, едва успевают постигать суть новых открытий ученых и инженеров. Открытий много. Они различны по своей природе, и естественно, что научно-популярный кинематограф получает сотни тем, которые, обгоняя одна другую, настойчиво требуют популяризации.

Ни для кого не секрет, что наш век — век специализации. Это еще более усиливает потребность в информации, во взаимном обмене достигнутыми результатами, позволяющем исследователям продвигаться все дальше и дальше, полнее использовать достигнутое на благо человеку.

Широко информировать народ о работе, проделанной учеными и инженерами, о результатах этой работы — важная задача, стоящая перед научно-популярной кинематографией.

Однако быть пассивным информатором — это еще лишь полдела. Кинематограф может и должен стать активным пропагандистом, способствующим внедрению в жизнь тех или иных научно-технических достижений.

Отсюда — естественное желание четко различать два адреса наших фильмов: людям техники о технике, широкому зрителю о науке и технике.

И сегодня журналу «Наука и техника», заслуженному ветерану пропаганды научных знаний с экрана, уже не по плечу в одиночку справиться с этим делом. Лишь обилие локальных научно-технических короткометражек позволит решить задачу с той хорошей деловитостью, которой пронизаны все решения июньского Пленума ЦК КПСС и которая сегодня требуется от всех нас.

Обычно в практике научно-популярного кино принято при решении задач подобного рода делать «героем» фильма машину, научное явление. Часто такого рода творческое решение бывает наиболее правильным. Однако нельзя забывать и о другом — во многих случаях технику удалось бы раскрыть ярче и эмоциональнее через образ ее создателя — инженера, ученого. Показать человека в процессе преодоления трудностей — благородная задача кинематографистов, сулящая к тому же и интересные драматургические решения.

До сих пор с экрана мы не видели ту мощь технических средств, которые современная техника предоставляет в распоряжение ученых. Поэтому у зрителя возникают подчас неверные представления о труде исследователя.

Думается, что целый цикл короткометражных фильмов может быть посвящен «оружию науки». Автоматы, помогающие хирургам лечить человеческое сердце, автоматы, ведущие наблюдения за космосом точнее самого квалифицированного астронома, щие физикам вторгаться в дебри атома, — разве это не увлекательная тема для кинорассказов? Но почему-то она еще не нашла своего решения на экране. разного рода манипуляторы, циклотроны, помогаю-

На мой взгляд (я не убежден, что все читатели журнала разделят его), стремясь документально отобразить на экране те или иные факты, авторы популярных фильмов о технике подчас упускают из виду те важные философские принципы, которые позволяют наиболее интересно раскрыть генеральные линии нашего научно-технического развития.

Без подлинно философского их осмысления трудно, например, представить себе интересное решение важнейших тем, связанных с автоматикой или химией.

Глубокое философское осмысление кардинальных научно-технических проблем современности поможет по-новому решать и фильмы научно-фантастические. Очень часто принято считать, что научная фантастика должна нести главным образом увлекательные приключения. Тем, кто стоит на такой точке зрения, и невдомек, что романтическое желание посмотреть в будущее открывает грандиозные перспективы для пропаганды с экрана больших научно-технических идей, как правило, смыкающихся с идеями политическими. Дать нашему народу такие фильмы — это значит открыть перед ним новые перспективы, показать то будущее, к которому ведет нас Коммунистическая партия.

По непонятным причинам работники научно-популярного кино боятся зачастую выйти за рамки простых регистраторов событий. В этом отношении кинематографисты отстали от своих коллег — литераторов.

Обсуждать будущее науки и техники, выносить на экран рассказы о спорах и проблемах, еще не решенных наукой и техникой, — значит будить человеческую мысль, активизировать ее.

Писатель Александр Казанцев, не раз пытавшийся поднять завесу над будущим науки, высказал смелую гипотезу о тайне тунгусского метеорита. Александр Казанцев полагает, что это был межпланетный, а может быть даже межзвездный корабль, погибший на подступах к Земле.

Последовавшая за этим дискуссия была исключительно острой и бурной. Она вызвала к жизни массу интересных аргументов как за гипотезу, так и против нее. Проблема не решена и по сей день, но, думается, что рассказ о ней с экрана заставил бы трепетать от волнения зрителей, одновременно обогащая их ум множеством ценных научных сведений.

А сколько таких тем, способных вызвать у зрителей жгучий интерес, ждет своих рассказчиков с экрана? Я полагаю, что было бы делом чести советских кинопопуляризаторов создать цикл таких подлинно проблемных фильмов. Темы многих из них можно найти в решениях, принятых июньским Пленумом ЦК КПСС.

Мы живем в горячее время грандиозной стройки. Многое меняется у нас на глазах, многое безвозвратно уходит в прошлое, уступая место будущему, движущемуся семимильными шагами.

Для того чтобы это светлое будущее приблизилось к нам еще быстрее, должны трудиться люди самых различных профессий. Свой немалый вклад могут внести и кинематографисты. Так давайте же во весь голос поговорим о судьбах научно-технической темы в кино, обменяемся мнениями, поспорим, чтобы дать зрителю фильмы, достойные его великих дел. Это наш долг перед народом. Это наша обязанность в свете тех решений, которые принял июньский Пленум ЦК Коммунистической партии Советского Союза.

И. Смирнов
кандидат исторических наук

По указанию Ленина

Один из знаменательных фактов в истории советской кинематографии, связанный с огромным вниманием, которое уделял киноискусству В. И. Ленин, — создание фильма о гидравлическом методе добычи торфа. Значение этого факта определяется тем, что это был первый (и единственный) фильм, изготовленный и демонстрировавшийся по прямому заданию В. И. Ленина. Владимир Ильич рекомендовал фильм делегатам VIII Всероссийского съезда Советов — случай беспрецедентный в истории кино.

Внимание руководителя Советского государства к скромному короткометражному фильму было связано с большими вопросами электрификации и производственной пропаганды, которым партия отводила огромную роль при переводе страны на рельсы мирного хозяйственного строительства.

●

К сожалению, в литературе по истории советского кино этот факт не получил достаточного освещения. Историю прохождения фильма и важнейшие документы на данную тему наиболее подробно привел Г. Болтянский в известной брошюре «Ленин и кино». Хозяйственное и научно-техническое значение фильма о гидроторфе осветил в своих воспоминаниях руководитель Главторфа И. Радченко[1]. Со времени выхода этих работ (1925 и 1934 годы) все, кто касался истории создания фильма о гидроторфе, использовали фактические данные, приведенные Г. Болтянским и И. Радченко (часто без ссылок на источники)[1]. Историками кино, к сожалению, не проведено сопоставления всех доступных им источников — опубликованных документов В. И. Ленина, воспоминаний его современников, неопубликованных архивных документов Наркомпроса и других, — для воссоздания полной и точной картины производства и демонстрации первого научно-популярного фильма[2]. Только этим можно объяснить, что авторы и специальных статей по истории научно-популярной кинематографии СССР[3] и капитальных обобщающих работ по истории советского кино[4] продолжают оперировать фактами, нуждающимися в уточнениях. Не избежал традиционных неточностей и коллективный обобщающий труд по истории советского кино, подготовленный Институтом истории искусств Академии наук СССР[5]. Обнаруженные новые архивные документы и сопоставление всех

[1] «Ленин на хозяйственном фронте», 1934, стр. 8—19.

[1] Исключение составляют: запись беседы И. Вайсфельда с Ю. Желябужским, содержащая интересные и важные сведения по истории создания фильма (см. И. Вайсфельд, Горький и кино, «Искусство кино», 1958, № 3, стр. 130—131) и статья А. Гака «Ленинская забота о киноискусстве» («Искусство кино», 1959, № 8, стр. 7).

[2] Известный сборник материалов «Партия о кино» (1939), составленный Н. А. Лебедевым, содержит лишь часть опубликованных документов В. И. Ленина.

[3] В. Ждан, Советская научно-популярная кинематография. См. сб. «30 лет советской кинематографии», М.—Л., 1950, стр. 80—81.

[4] Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, М., 1947, стр. 74.

[5] «Очерки по истории советского кино» (рабочая программа). На правах рукописи. Институт истории искусств АН СССР, М., 1951, стр. 24—25; «Очерки истории советского кино. Том I. 1917—1934», М., 1956, стр. 46.

уже известных источников позволяют осветить историю фильма о Гидроторфе с научной полнотой.

В труднейших условиях гражданской войны особое внимание, как известно, привлекала топливная проблема.

В. И. Ленин поручил Г. М. Кржижановскому в конце 1919 года широко поставить в печати пропаганду подъема добычи торфа. В этом он видел не только выход из топливного кризиса и возможность увеличения производства электроэнергии при существующих электростанциях, но и серьезный шаг в организации труда по-социалистически [1].

План ГОЭЛРО, разработанный по идее и под руководством В. И. Ленина, предусматривал широкое использование местных топливных ресурсов, открывал перспективу подъема торфяной промышленности. Однако подъему производства торфа мешала низкая механизация торфоразработок.

В это время новый, гидравлический способ добычи торфа предложил Р. Э. Классон. Но в осуществлении своего изобретения Классон первоначально встретил большие трудности. Сторонники старого метода разработки торфяных болот, по существу, отрицали хозяйственное и техническое значение открытия.

Изобретатель был вынужден обратиться к руководителю Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса Д. И. Лещенко с просьбой в «дополнение к произведенной уже съемке Ханжонкова (по заказу) произвести дальнейшую киносъемку работ на болотах». Съемка была поручена оператору Ю. А. Желябужскому [2].

27 октября 1920 года в Кремле Владимиру Ильичу были продемонстрированы ленты, изображавшие торфодобывание по старому, машинно-формовочному способу на Шатурской электростанции и по новому, гидравлическому способу в Богородске. На просмотре присутствовали торфяники Радченко, Морозов — сторонники старого метода, Классон, Богомолов — сторонники гидроторфа, бывш. работник аппарата Совнаркома Бонч-Бруевич, киноработники (Лещенко, Желябужский и Болтянский), деятели культуры (Горький и М. Ф. Андреева), представители прессы [1]. По окончании сеанса тут же в зале разгорелся спор между сторонниками гидравлического способа и его противниками. По существу это было деловым совещанием — под руководством В. И. Ленина в непринужденной обстановке решался вопрос большой хозяйственно-технической и государственной важности. Доказательность кинодокумента предопределила выводы: доводы противников гидроторфа были разбиты, В. И. Ленин полностью встал на сторону гидроторфовцев, подхватил их идею, придал ей общегосударственное значение.

Владимир Ильич был так заинтересован и захвачен виденным, что пожелал продолжить разговор о гидроторфе. Вместе с участниками просмотра — М. Горьким, М. Ф. Андреевой и другими — он направился на квартиру секретаря ЦК РКП(б) Е. Д. Стасовой (Воздвиженка, дом 4), где весь вечер шла беседа о перспективах нового изобретения, об общих вопросах электрификации России, о плане ГОЭЛРО.

Участница беседы М. Ф. Андреева отмечала:

«Владимир Ильич был очень доволен, вдохновлен, много говорил о ГОЭЛРО и Классоне» [2].

На следующий же день, 28 октября, В. И. Ленин пишет письмо ряду ответственных работников, дает распоряжение поставить на ближайшем заседании Совнаркома вопрос о гидроторфе, по существу, излагает основные пункты предстоящего решения:

> «27 октября 1920 г. состоялось перед многочисленной партийной публикой кинематографическое изображение работы нового гидравлического торфососа (инженера Р. Э. Классона), механизирующего добычу торфа сравнительно со старым способом.
>
> В связи с этим состоялся обмен мнений между инженером Классоном, представителями Главторфа — тт. И. И. Радченко и Морозовым, т. Шатуновским (от Основной транспортной комиссии) и мною.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 366.

[2] Г. М. Болтянский, Ленин и кино, стр. 27; И. Вайсфельд, Горький и кино, «Искусство кино», 1958, № 3, стр. 130.

[1] Присутствие этих товарищей подтверждают все мемуаристы. Ю. А. Желябужский, кроме того, называет среди присутствующих слушателей кремлевских командных курсов и весь состав Малого Совнаркома. См. «Искусство кино», 1958, № 3, стр. 131.

[2] Материалы Института истории партии МК и МГК КПСС, д. 26, л. 152.

Этот обмен мнений показал, что руководители Главторфа вполне согласны с изобретателем насчет важного значения этого изобретения. Во всем деле восстановления народного хозяйства РСФСР и электрификации страны механизация добычи торфа дает возможность пойти вперед неизмеримо более быстро, прочно и более широким фронтом. Необходимо поэтому принять немедленно ряд мер в государственном масштабе для развития этого дела.

Прошу обсудить этот вопрос немедленно и дать мне незамедлительно отзыв (поправки, дополнения, контрпроекты и проч.) по поводу следующих, вытекающих из вчерашнего предварительного обмена мнений, предложений.

1. Признать работы по применению гидравлического способа торфодобывания имеющими первостепенную государственную важность и потому особо срочными. Провести это в субботу 30/X — через СНК.

2. Поручить тем Главкам (и др. учреждениям), от содействия которых больше всего зависит успех работы «Комиссии (или к-та) по гидравлическому добыванию торфа» (при Главторфе) делегировать своих представителей (предпочтительно коммунистов или, во всяком случае, заведомо добросовестных и особо энергичных людей) для постоянного участия в этой комиссии. Особо возложить на них ответственность за скорейшее исполнение заказов и просьб этой комиссии без всякой волокиты. Дать в СНК имена и адреса этих представителей.

3. То же — по отношению к нескольким важнейшим в данном деле заводам. Составить список этих заводов.

4. Поручить Морскому ведомству дать в эту комиссию своего представителя, вполне знакомого с запасами материалов и техническими средствами этого ведомства.

5. Дать красноармейский паек той группе лиц, от работы которых непосредственно зависит быстрый и полный успех дела, повысив вместе с тем их вознаграждение так, чтобы они могли вполне и целиком отдаться своему делу. Поручить «Комиссии по Гидр. доб. торфа» немедленно дать в НКПрод и в ВЦСПС список (точный) этих лиц, с указанием норм вознаграждения, премии и проч.

6. Немедленно обсудить с НКВТоргом, какие заказы следует сейчас же дать шведским и германским заводам (м. б., нанять там одного или нескольких крупных химиков) для того, чтобы к лету 1921 года мы могли получить необходимое в целях более быстрого и широкого использования гидравлического способа. В частности, использовать для этого предстоящий через несколько дней отъезд т. Ломоносова в Швецию и Германию.

7. Поручить Киноотделу (НКПроса) поставить очень широко (особенно в Петрограде, Иваново-Вознесенске, Москве и в местностях торфодобывания) кинематографические изображения гидравлического способа, с тем, чтобы обязательно читалась при этом краткая и популярная листовка (просить т. Сосновского редактировать), объясняющая гигантское значение механизации торфодобывания и электрификации.

8. Первый доклад по этому вопросу «Комиссии по Гидравлическому Способу Добывания Торфа» назначаю в СНК-ов 30 октября 1920 г.

Председатель Совета народных комиссаров В. Ульянов (Ленин)»[1].

30 октября 1920 года Совет Народных комиссаров под председательством В. И. Ленина утверждает декрет о Гидроторфе[2].

На VIII Всероссийском съезде Советов 22 декабря 1920 года в официальном докладе о деятельности Совета Народных Комиссаров В. И. Ленин говорил о необходимости механизации промышленности, об изобретении гидравлического способа добычи торфа и кинематографическом изображении работ по новому методу, рекомендовал делегатам просмотреть фильм о гидроторфе.

«Нужно больше вводить машин, — говорил В. И. Ленин, — переходить к примене-

---

[1] «Ленин на хозяйственном фронте», стр. 16—17.

[2] Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (в дальнейшем ЦПА ИМЛ), ф. 2, оп. 2, ед. хр. 395, л. 2.

нию машинной техники возможно шире. Добывание торфа гидравлическим способом, которое так успешно двинуто вперед ВСНХ, открывает возможность добывания топлива в огромном количестве и устраняет необходимость привлечения обученных рабочих, так как при таком способе могут работать и необученные рабочие. Мы эти машины произвели, я лично советовал бы товарищам делегатам посмотреть кинематографическое изображение работ по добыванию торфа, которое в Москве было показано и может быть продемонстрировано для делегатов съезда. Оно даст конкретное представление о том, где одна из основ победы над топливным голодом»[1].

●

Разумеется, делегаты съезда воспользовались советом В. И. Ленина, и в Доме союзов им был продемонстрирован фильм о гидроторфе.

Что же смотрели делегаты VIII съезда? Полностью ли совпадает лента, показанная В. И. Ленину в Кремле 27 октября 1920 года, с фильмом о Гидроторфе, который шел в Доме союзов? В традициях научной, мемуарной и популярной литературы излагать вопрос так, что не остается никаких сомнений в полном совпадении этих двух лент. Упрочившаяся версия сводится к тому, что изготовленный фильм о гидроторфе после просмотра В. И. Лениным стал демонстрироваться массовому зрителю. В действительности дело было не так. В. И. Ленин смотрел «заготовки» фильма, самого фильма еще не было. Более того, он был сделан лишь по указанию В. И. Ленина из документально-хроникальных «заготовок», отснятых Ю. А. Желябужским. Такой вывод напрашивается при анализе давно опубликованных материалов. Он полностью подтверждается новыми архивными документами.

Обратимся к фактам. Историки кино при жанровой классификации фильма о гидроторфе справедливо относят его к научно-популярным. Но где доказательство того, что он был задуман, отснят и продемонстрирован В. И. Ленину в своей жанровой завершенности? Таких доказательств никто из исследователей не приводил. Все, что известно на этот счет, сказано в брошюре Г. Болтянского: изобретатель обратился в ВФКО с просьбой произвести дальнейшую съемку на болотах, «желая популяризовать гидравлический способ добычи торфа и доказать его превосходство»[1] (разрядка моя. — *И. С.*). Нет никаких оснований считать бегло высказанное слово «популяризовать» ключом творческого замысла создателя картины. Сам Ю. Желябужский в 1955 году вспоминал, что «когда инженер Классон осенью обратился к нему (к Д. Лещенко. — *И. С.*) с просьбой снять работу Гидроторфа, Лещенко поручил эту съемку мне. Я выехал и снял работу первого деревянного торфососа и все новые опыты добычи торфа гидравлическим способом»[2]. Из этого свидетельства вытекает, что перед оператором не стояла задача создать популярный фильм. Его целью было зафиксировать на пленке первый, еще несовершенный образец новой техники.

Возвращаясь к приведенному выше высказыванию Г. Болтянского, необходимо подчеркнуть мысль о задаче «доказать его (гидравлического способа. — *И. С.*) превосходство». Но конкретная обстановка показывает, что доказывать превосходство применения гидропульта и трубопровода на торфоразработках нужно было пока не массовому зрителю, а хозяйственным и правительственным инстанциям. От них зависело решение вопроса: идти или не идти на колоссальные материальные (в том числе и валютные) затраты на строительство агрегатов, предложенных Р. Э. Классоном. Правильным будет считать, что Ю. Желябужский производил хроникальную съемку в целях наглядного документального сопоставления двух способов добычи торфа. Вопрос о демонстрации ленты на широком экране тогда не поднимался.

И Болтянский и Желябужский свидетельствуют: М. Горький предупреждал Желябужского, что Владимир Ильич очень интересуется гидроторфом и ждет киноленты, о создании которой он узнал, по-видимому, после начала съемок. Очевидно, что Владимир Ильич менее всего нуждался в популярном фильме для принципиального решения вопроса о преимуществах того или иного способа добычи торфа.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 478.

[1] Г. М. Болтянский, Ленин и кино, стр. 26.

[2] И. Вайсфельд, Горький и кино, «Искусство кино», 1958, № 3, стр. 130.

К таким же выводам приводит анализ 7-го пункта из письма В. И. Ленина от 28 октября 1920 года. В. И. Ленин поручал Кинокомитету Наркомпроса широко поставить демонстрацию кинематографического изображения гидравлического способа с приложением при этом популярной листовки. Вот здесь — и идея, и конкретное задание создать научно-популярный фильм в плане производственной пропаганды. Ясная установка на массового зрителя требовала сопровождения фильма популярным объяснением. Ленинское поручение говорит о пропаганде именно гидравлического способа, а вовсе не о «беспристрастном» показе двух лент о двух методах разработки торфа (хотя, разумеется, не исключалось использование для контраста кадров, изображающих старый метод добычи).

Наконец, правильность наших рассуждений и выводов окончательно подтверждают новые архивные материалы, содержащие ответы работников фото-киноотдела Наркомпроса и Гидроторфа ВСНХ на запрос В. И. Ленина в январе 1921 года о том, как поставлена демонстрация фильма.

Д. Лещенко писал Владимиру Ильичу:

> «Картина «Надо уметь использовать свое богатство» была составлена и смонтирована режиссером и оператором нашего отделения научной съемки тов. Ю. А. Желябужским (производившим засъемку и тех киноснимков торфяных производств, которые Вам были продемонстрированы в Кремле)...
>
> Конечно, если Вы только пожелаете, и сама картина может быть Вам немедленно продемонстрирована, где и когда это Вам будет угодно»[1].

Наконец, полную ясность вносит свидетельство самого создателя фильма, высказанное на другой день после завершения работы: «Картина вышеприведенного названия была смонтирована мною согласно пожеланиям, высказанным В. И. Лениным после просмотра киноснимков по гидроторфодобываниям в Кремле»[2] (разрядка моя. — *И. С.*).

Таким образом, можно установить, что научно-популярный фильм о гидроторфе был сделан после просмотра В. И. Лениным 27 октября 1920 года хроникально-документальных кадров Ю. Желябужского. Работники кино приступили к изготовлению картины, вдохновленные ленинским одобрением идеи гидравлического способа добычи торфа, и получили от В. И. Ленина практическое поручение, изложенное в письме 28 октября, после просмотра киноленты в Кремле. Ленинское требование популярности пояснений при демонстрации фильма ими было выполнено. Создатель картины режиссер и оператор Ю. Желябужский считал, что более точно называть этот фильм кинолекцией[1]. Этим подчеркивалась его специфика, при которой текстовая часть (титры и устное слово) занимали большое место.

Сопоставление фактов показывает, что на изготовление картины со дня демонстрации заготовок В. И. Ленину потребовалось около двух месяцев. Сеанс в Кремле был 27 октября 1920 года, первая демонстрация фильма делегатам VIII съезда Советов — в конце декабря. Массовому зрителю фильм начал демонстрироваться с января 1921 года.

●

Владимир Ильич не только дал поручение изготовить научно-популярный фильм о гидроторфе и рекомендовал его делегатам VIII съезда Советов. Он заботился о пропаганде нового метода добычи торфа средствами кино, беспокоился о доходчивости пояснений, которыми сопровождался киносеанс в широкой аудитории. Новые архивные документы ярко рисуют заботу В. И. Ленина о прокате кинофильма и то высокое чувство ответственности, которым прониклись работники кино, выполнявшие задание В. И. Ленина.

20 января 1921 года в книге поручений В. И. Ленина, которую вел управляющий делами Совнаркома Н. Горбунов, записано:

«Заняться делом Гидроторфа и двинуть его, так как специалисты, там работающие, не могут до сих пор приспособиться к условиям советской работы и достаточно беспомощны. Дело это очень важное. Вызвать В. Д. Кирпичникова и переговорить с ним»[2].

---

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5754, л. л. 1 и 2
[2] Там же, ед. хр. 5757, л. 10.

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5757, л. 10.
[2] «Два месяца работы В. И. Ленина» (Из хроники жизни и деятельности). Январь — февраль 1921 г., М., 1934, стр. 29.

27 января 1921 года Н. Горбунов, выполняя указание В. И. Ленина, направил телефонограмму в Гидроторф В. Кирпичникову и в фотокиноотдел Наркомпроса Д. Лещенко.

Содержание телефонограммы свидетельствует о том большом внимании, которое В. И. Ленин уделял использованию кино в производственной пропаганде, о его высокой оценке скромного первенца советской научно-популярной кинематографии.

«Предсовнаркома т. Ленин, — говорилось в телефонограмме, — просит обратить Ваше внимание на то, чтобы при демонстрации кинокартины «Производство торфа» аудитории давались бы живые интересные объяснения, рассчитанные на производственную пропаганду.

Прошу Вас сообщить мне, как поставлено дело демонстрации этой важной и выдающейся картины в настоящее время»[1].

Чтобы во всем объеме представить, какое значение придавал картине о гидроторфе В. И. Ленин, следует иметь в виду конкретную историческую обстановку и дела, которыми был занят руководитель нашего государства в те дни. Разработка основ новой экономической политики и подготовка к X съезду партии стояли в центре внимания В. И. Ленина. Шла текущая государственная и партийная работа. Это означало, в частности, что В. И. Ленин должен был присутствовать и председательствовать на ответственных партийных и правительственных заседаниях: Пленумов и Политбюро ЦК РКП(б), Совета Народных Комиссаров, Совета Труда и Обороны, на которых принимались решения по множеству важнейших вопросов, просмотреть тысячи страниц всякого рода материалов. Не прекращался прием посетителей: партийных, профсоюзных и государственных работников, рядовых рабочих и крестьян, деятелей культуры. И вот в этом развороте дел огромного масштаба В. И. Ленин не ослабляет внимания к скромному кинофильму.

Н. Горбунов, получив задание В. И. Ленина, не ограничился письменным запросом. Он лично (по телефону) беседовал с Д. Лещенко, пояснил ему, чем вызван запрос главы правительства.

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5754, л. 9.

Требование Управления делами Совнаркома по существу представить отчет о том, «как поставлено дело демонстрации» фильма для доклада Владимиру Ильичу, чрезвычайно взволновало работников кино. На следующий же день Д. Лещенко выяснил положение дел и собрал все необходимые сведения для ответа. 29 января в Совнарком поступила ответная телефонограмма Н. Горбунову на его официальный запрос. Кроме того, Д. Лещенко счел своим долгом направить на имя В. И. Ленина специальное письмо (докладную записку) с приложением многих материалов, необходимых для выяснения вопроса.

«От Всероссийского Фотокинематографического Отдела

В Управление Делами Совнаркома.

В ответ на Вашу телефонограмму от 27/I относительно условий демонстрации картины «Добывание торфа» (по электрификации), о чем запрашивал т. Ленин, сообщаю, что демонстрация названной картины сопровождалась вступительным словом и объяснением проф. Классона, инженера Кирпичникова и ответственного сотрудника фотокиноотдела тов. Желябужского, за техническую компетентность и опытность которого как лектора Отдел берет на себя полную ответственность. Никаких других лекторов на демонстрации Отдел не командировал. Подробные материалы направлены мною непосредственно Председателю Совнаркома Ленину.

19/I картина передана в Отдел Агитпартпоездов, который и ведет демонстрацию совершенно самостоятельно»[1].

Письмо заведующего фотокиноотделом Наркомпроса Д. Лещенко В. И. Ленину содержит очень ценные данные и представляет большой интерес для истории кино.

«Дорогой товарищ

Владимир Ильич!

Управляющий Делами Совнаркома тов. Горбунов сообщил мне, что до Вас дошли сведения о том, что картина по торфодобыванию и электрификации демонстрируется не в должном виде, причем «сопровождается неумелыми и скучными лекциями мало сведущих людей», что вызывает Ва-

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 467, ед. хр. 5754, л. 8.

ше, вполне понятное недовольство. Немедленно по получении этого известия я собрал исчерпывающие сведения, которые теперь Вам и представляю.

Картина «Надо уметь использовать свое богатство» была составлена и смонтирована режиссером и оператором нашего отделения научной съемки тов. Ю. А. Желябужским (производившим засъемку и тех киноснимков торфяных производств, которые Вам были продемонстрированы в Кремле), который, обладая высшим техническим образованием, весьма внимательно отнесся к задачам как в смысле подбора имеющегося в наличии киноматериала, так и посвятил немало времени на ознакомление с торфяным делом, причем окончательный сценарий был им составлен под руководством специалистов во главе с Р. Э. Классоном и утвержден мною, так же как и прилагаемый текст надписей, из которого явствует содержание картины.

При составлении сценария тов. Желябужский руководствовался общими заданиями ныне при ВФКО сконструированного Бюро производственной пропаганды, в котором помимо представителей наших п/отделов представлены: Бюро производственной пропаганды при ВЦСПС, ВСНХ, ПУР, от Агитпоездов при ВЦИК и т. д. которые считают что производственная пропаганда должна вестись не в духе трескуче-агитационных общих фраз, а должна воздействовать на зрителя и слушателя фактами и цифрами, изложенными в возможно простой и в удобно понятной, но строго научной, по существу, форме. Единственно, что было допущено, в целях агитационных, это некоторое обобщение фактов и округление цифр. В таком же духе, популярно-научного доклада агитационного характера, было составлено и то краткое вступление, которым сопровождалось демонстрирование картины и которое делал до сих пор только тов. Желябужский, являющийся как вполне компетентным по отзыву Р. Э. Классона, так и достаточно опытным лектором. Так, например, редакция газеты «Устный Гудок», во время чтений которого картина демонстрировалась для той самой чисто рабочей аудитории, для которой она и предназначается,— дала самый лестный отзыв о тов. Желябужском как о лекторе и просила его о повторении доклада, какового не могло пока состояться по техническим соображениям.

Должен оговориться, что 19-го с. м. первый экземпляр картины был сдан Отделу Агитационно-Инструкторских поездов ВЦИКа для демонстрации при помощи передвижных установок по районам; причем только первая демонстрация 20-го января, для беспартийных Конференций работниц Красно-Пресненского района, сопровождалась объяснениями нашего лектора тов. Желябужского, а за дальнейшие демонстрации ответственность несет всецело Отдел Агитпоездов.

Картина мною считается настолько удачным, пока первым, опытом производственной пропаганды и производит всегда на зрителей столь сильное впечатление, что ВФКО в настоящее время приступлено к отпечатанию следующих четырех экземпляров названной картины.

Все вышеизложенное заставляет меня сильно сомневаться в правильности столь не лестного для нас мнения о работе нашего Отдела, причем я настоятельно прошу Вас сообщить мне, откуда Вами почерпнуты таковые сведения, чтобы мы могли непосредственно, из первоисточника, узнать, кто и в чем нас обвиняет, опровергнуть таковое обвинение и исправить, в случае надобности, свои ошибки.

Конечно, если Вы только пожелаете, и сама картина может быть Вам немедленно продемонстрирована, где и когда это Вам будет угодно.

С товарищеским приветом

Дм. Лещенко

Прилагаю: 1) Исчерпывающие объяснения тов. Желябужского о характере картины и сведения о том, где и когда она демонстрировалась.

2) Список надписей картины «Надо уметь использовать свое богатство» и

3) Краткое содержание доклада, которым тов. Желябужский сопровождал картину»[1].

Заслуживают внимания и приложения к письму Д. Лещенко. Краткое содержание доклада, которым сопровождалась картина, характерно своей целеустремленностью, связью с жизнью, с планами хозяйственного подъема и электрификации страны.

«Схема вступительного слова к картине «ТОРФ».

Что такое электрификация и какие выгоды она представляет?

Электрификация возможна только при обилии местного топлива. Тогда немыслим будет топливный голод, вызванный транспортной разрухой и тем, что лучшее топливо, уголь и нефть, имеются только на окраинах России.

Какое есть топливо в Центр. России: дрова, бурый уголь и торф, их сравнительные качества.

Краткое изложение способов разработки торфа с попутным объяснением того, как он образуется.

Почему нельзя бесконечно увеличить добычу торфа машинно-формовочным способом: крайне ограниченные кадры торфяников.

Отсюда важность, помимо облегчения условий работы, применения гидравлического способа.

Что нам сулит электрификация в будущем?»[2].

Во втором приложении к письму Лещенко был полный текст 98 надписей, по существу являющихся сценарием фильма.

Приложенная к письму докладная записка Ю. Желябужского представляет самостоятельный интерес.

«Заведующему ВФКО тов. Лещенко.

В ответ на Ваше требование о немедленном представлении сведений о картине «Надо уметь использовать свое богатство» («Торф») могу сообщить следующее.

Картина вышеприведенного названия была смонтирована мною, согласно пожеланиям, высказанным В. И. Лениным после просмотра моих киноснимков по гидроторфодобыванию в Кремле, по сценарию, просмотренному и одобренному не только Вами, как зав. ВФКО, но и специалистами по торфяному делу и инициаторами гидравлического способа добычи торфа проф. Р. Э. Классоном и инженерами В. Д. Кирпичниковым и В. И. Богомоловым. Картина, или вернее кинолекция, имеет общий метраж в 96,5 метров и содержание ее вполне ясно из прилагаемого списка подписей.

Впервые картина демонстрировалась в помещении ВФКО, причем на просмотре, кроме Вас, присутствовали члены редакции газеты «Устный Гудок», возбудившей перед ВФКО ходатайство об разрешении продемонстрировать эту картину во время «Устного Гудка» на Александровской жел. дороге.

После этого картина демонстрировалась полностью всего 6 раз.

1-й раз: В Колонном зале Дома Союзов для членов 8-го съезда Советов, причем объяснения давались мною и инж. В. Д. Кирпичниковым.

2-й раз: При чтении «Устного Гудка» в мастерских Ал. жел. дороги, причем вступительное слово и объяснения во время демонстрации давал я.

3-й раз: Картина демонстрировалась 18/I-21 в помещении ВФКО для делегатского собрания Союза Коммунистической Молодежи с моими объяснениями, причем пришлось давать ответы на целый ряд вопросов, которые вызвала возбудившая сильный интерес картина.

4-й раз: Картина была продемонстрирована в помещении Отдела Агитац.-Инстр. поездов при ВЦИК для ознакомления с ней тов. Бурова и членов Моск. Ком. РКП без специальных объяснений, после чего картина и была мною сдана Отд. Агит-поездов, согласно Вашему распоряжению, для демонстрации по фабрикам и районам г. Москвы.

5-й раз: Картина была уже продемонстрирована Отд. Агит-поездов 20/I с. г. в помещении бывш. ресторана «Яр» для беспартийной конференции работниц Красно-Пресненского района, причем с кратким вступительным словом и объяснениями выступал я.

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5754, л. л. 1—2.
[2] Там же, л. 3.

6-й раз: Картина, насколько мне известно, демонстрировалась Отд. Агит-поездов 21/I с. г. в Введенском нар. доме без сопровождения объяснениями и лекцией.

О дальнейших демонстрациях мне ничего неизвестно, и таковые сведения может дать только тов. Буров.

В настоящее время картина печатается еще в 4-х экземплярах, но таковые нигде не демонстрировались еще.

Режиссер и оператор
Ю. Ал. Желябужский

28/I-21 г.

P. S. В дополнение к вышеизложенному должен сказать, что отдельно мои снимки гидравлической добычи торфа были продемонстрированы 18/I с. г. в Ассоциации русских инженеров во время научно-технического доклада В. Д. Кирпичникова о гидроторфе»[1].

Через два дня после ответа работников кино в Управление делами Совнаркома 31 января поступила телефонограмма из Гидроторфа. Этот документ примечателен тем, что освещает вопрос с точки зрения «заинтересованной стороны».

«В ответ на Вашу телефонограмму от 27 января с. г. можем сообщить, что в настоящее время, ввиду большого интереса, который возбуждают вопросы электрификации и торфодобывания, Всероссийским фотокиноотделом в контакте с нами изготовлена кинолента «Надо уметь использовать свое богатство», в которой не только сравнительно показан старый и новый, гидравлический, способ добывания торфа, но и приведены примеры электрификации, а также показаны работы по постройке Шатурской районной электрической станции.

1-й экземпляр картины демонстрировался 7 раз, всегда с техническими объяснениями тов. Желябужского, в том числе один раз картина демонстрировалась перед делегатами 8-го Всероссийского съезда Советов т. Кирпичниковым. Кроме того, снимки гидроторфодобывания для сравнения добычи торфа с машинно-формовочным способом, были продемонстрированы т. Кирпичниковым во время его специальных технических докладов для президиума союза горнорабочих, и 18 янв. с. г. во Всероссийской ассоциации инженеров.

19 янв. с. г. 1-й экземпляр был сдан отделу агитационно-инструкторских поездов при ВЦИК для демонстрации по районам и фабрикам гор. Москвы, причем только первая демонстрация 20 с. м. для беспартийной конференции работниц Краснопресненского района сопровождалась объяснениями нашего лектора. О количестве и месте дальнейшей демонстрации картины, производившихся без нашего ведома, мы сведений не имеем, а потому и ответственность должен нести ОАИП.

Помимо указанного, отдельно киносъемка гидравлического способа добычи торфа была продемонстрирована нашим лектором т. Копченко на Сорманском заводе, где организуется добыча торфа гидравлическим способом. В настоящее время ВФКО отпечатано еще 4 полных экземпляра вышеназванной картины и отпечатано 2 экз. киноснимков гидроторфодобываний (1 для Коминтерна и 1 по просьбе т. Воровского для русской делегации в Италии)[1]. А, кроме того, специально отпечатанный экземпляр снимков гидроторфодобывания взят с собою в Германию Р. Э. Классоном.

В настоящее время управлением по делам Гидроторфа организован отдел пропаганды во главе с т. Желябужским, в распоряжении которого имеются 5 лекторов, специально подготовленных для сопровождения картины объяснениями. Причем нами признается более чем желательным, чтобы в Москве картина демонстрировалась только с нашего ведома и в сопровождении наших лекторов, а при посылке в провинцию таковую обязательно сопровождал специально нами инструктированный лектор»[2].

Доводы работников кино и Гидроторфа были признаны убедительными, и Управление делами, имевшее поручение В. И. Ленина проверить положение дел с прокатом фильма, приняло предложение установить контроль за демонстрацией фильма со стороны отдела пропаганды Гидроторфа. Об этом говорит телефонограмма Н. Горбунова от 2 февраля 1921 года:

---

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5754, л. л. 10—11.

[1] В архивных фондах Министерства иностранных дел СССР, к сожалению, нет материалов, показывающих, смог ли В. В. Воровский как-либо использовать эти снимки в период пребывания в Италии.

[2] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5754, л. 12.

«Всероссийскому фото-киноотделу...

На телефонограмму № 17 и отношение № 16-к.

Заместитель ответственного руководителя Управления по делам Гидроторфа тов. Кирпичников и Зав. отделом пропаганды тов. Желябужский сообщили мне, что ими признается желательным, чтобы кинокартины, иллюстрирующие гидравлическую добычу торфа, демонстрировались в Московском районе только с их ведома и сопровождением их лекторов, а при посылке картины в провинцию таковую обязательно сопровождали лекторы, ими инструктированные.

Сообщаю это Вам для сведения»[1].

●

Огромных успехов достигла наша страна на путях коммунистического строительства во всех областях общественно-политической, хозяйственной и культурной жизни, в том числе в области науки, техники, кинематографии. Сверхмощные гидромониторы наших дней намывают гигантские плотины величественных электростанций такими темпами, о которых изобретатели и строители скромной аппаратуры первых гидроторфоразработок, запечатленных на киноленте в 1920 году, и мечтать не могли! Однако ценность кинодокумента о первых шагах гидравлического метода добывания торфа не снижается. Напротив, наш интерес к этой реликвии возрастает.

Какова же судьба фильма — единственного фильма, изготовленного по прямому поручению Владимира Ильича? Оригинал фильма, к сожалению, не сохранился. Государственные архивохранилища не имеют и копии фильма[1].

В конце тридцатых годов энтузиасты советской кинематографии и киноведения Болтянский и Аксютин предприняли энергичные розыски ленты о Гидроторфе[2].

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 5754, л. 13.

[2] Из каталога «Кино- и фотодокументы по истории Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны в СССР» (М., 1958) явствует, что ЦГАКФФД СССР лентой о гидроторфе не располагает.

После настойчивых поисков[1] им удалось выявить, что в Московском торфяном институте имеется учебный фильм, посвященный истории электрификации СССР, в который вмонтированы кадры из фильма о Гидроторфе 1920 года. Выявленные материалы были скопированы и поступили в фонды кинолетописи, где и хранятся до сих пор.

Что же именно из этого ценного исторического кинодокумента удалось сохранить? В научно-описательных документах Кинолетописи указано:

«0,47. Гидроторф Шатурских торфоразработок.

Кадры, которые видел В. И. Ленин в 1921 году (Фрагменты фильма, показанного В. И. Ленину, о новом способе добычи торфа, одобренном им. Звено ГОЭЛРО).

Способ добычи торфа старым методом: резка пластов и транспортировка. Рабочие нагружают транспорты, подрезают торфяные пласты. Показ работы гидромонитора.

Контратип — 120. Позитив — 120».

В апреле 1921 года В. И. Ленин поручил А. В. Луначарскому срочно подготовить серию короткометражных фильмов по торфодобыванию[2].

Кинопропаганда передовых методов торфодобычи на этом не кончилась. Так, в 1936 году на экране демонстрировалось семь фильмов о добыче торфа. Среди них специальный киноочерк «Гидроторф» производства Госкино (4 части, 900 *м*[3]).

●

Ленинское отношение к первенцу советской научно-популярной кинематографии — прекрасный образец партийной заботы о становлении и росте советского искусства, свидетельство того огромного внимания, которое В. И. Ленин уделял вопросам кино вообще и в частности кинопропаганде передового технического опыта.

[1] Сведения о розыске этого фильма сообщил автору участник поисков К. Аксютин.

[2] Ленинский сборник XX, стр. 238—239.

[3] «Репертуарный указатель Кинорепертуар». Сост. А. И. Кацнграс и А. С. Рождественский, М., 1936, стр. 18, 38, 94, 98, 138, 202.



Алексей Спешнев

ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ

Киноновелла

Снизу, из коляски мотоцикла, все кажется преувеличенным, более стремительным и опасным. Впрочем, мотоцикл действительно движется с большой скоростью. Слева легковые автомобили обгоняют тяжелые запыленные грузовики с цементом, рельсами, бетонными панелями. Навстречу по курящемуся асфальту несется поток с юга: машины с зерном и фруктами, красные и синие автобусы, из окон которых выглядывают обожженные солнцем туристы. Справа, ближе к обочине, мелькают велосипедисты — охотник с двумя двустволками, художник с холстом на подрамнике за плечами и этюдником, притороченным к багажнику. Несется автострада, и мы слышим голоса еще невидимых путешественников—Саши Кравченко и Георгия Антоновича, сокращенно—Гаргантона.

Голос Гаргантона:

— Сбавьте скорость, Саша. Так не хочется умереть в этот волшебный день в кювете. Вам тоже этого не хочется, Саша.

Голос Саши:

— Почему вы усвоили со мной этот покровительственный тон?

Голос Гаргантона:

— Потому что... я вам завидую, Саша.

Голос Саши:

— А ведь вы не шутите. Это правда.

Голос Гаргантона:

— Это правда, Саша. Начнем ссориться или будем продолжать наслаждаться жизнью?

Голос Саши:

— Ссориться предлагаю на стоянке, за обедом.

Машины впереди затормозили. Нарастает грохот поезда. И, пока опускается шлагбаум на переезде, голос Саши продолжает:

— Главное—уметь ждать, Гаргантон.

Голос Гаргантона:

— Верно, терпение—добродетель самая высокая.

Голос Саши:

— Людям не хватает не силы, а воли... и последовательности—обыкновенная история.

Шлагбаум опустился. На нем возникает заглавный титр фильма:

ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ

Тянутся платформы с тракторами, углем, комбайнами, кранами.

Яростно сигналят водители перед шлагбаумом.

Сигналит Саша, стоя возле своего мотоцикла. Саше лет тридцать—тридцать пять. У него жесткие обветренные скулы и доверчивые глаза, темные очки подняты на лоб, через плечо перекинута куртка. Гаргантону—сорок. Доброжелательный, иронический и великолепный, Гаргантон величественно восседает в коляске.

— Однако вы тоже не умеете ждать, Саша.

— А ведь мы с вами действительно поссоримся, Гаргантон.—Саша сердится и поэтому отвечает, не глядя на приятеля.

— Думаете?

— Уверен.

— Из-за чего?

— Еще не знаю.

— Из-за экспериментального кабеля? Не забывайте: со мной поссориться невозможно. Я добр. Поехали!

Шлагбаум наконец поднят. Саша перекидывает ногу через седло, нажимает стартер, дает газ, и они пересекают железнодорожные пути следом за потоком машин.

Они приехали в Старое Запорожье в полдень, оставили мотоцикл возле сквера...

...Вошли в полутемный и пустынный в этот час ресторан и долго чистились и мылись у рукомойника за фанерной перегородкой.

Потом они молча курили, ожидая подавальщицу.

Подавальщица принесла борщ девушке, сидевшей за соседним столиком. Девушка тотчас заплатила и почему-то виновато и робко поглядела на Сашу и Гаргантона. Затем она спросила подавальщицу:

— Простите... вы не скажете, где здесь помещается аптекоуправление?—И почему-то опять покраснела.

Гаргантон наклонился к Саше и сказал:

— Двадцать два года. Первый раз в чужом городе.

Саша кивнул.

— Это надо ехать в Новое Запорожье. Где Днепрогэс,—объяснила девушке подавальщица и подошла к Саше и Гаргантону.

— Ну-с, какие нас ожидают радости?—спросил Гаргантон.

Подавальщица положила на стол меню, отошла к стойке.

Девушка, обжигаясь, ела борщ. Она была высокая, худенькая и очень неловкая.

— Присоединяйтесь к нам,—сказал Гаргантон.—Путешественники должны дружить.

Девушка доверчиво и растерянно улыбнулась, взяла тарелку с борщом и пересела за столик друзей. Снова подошла подавальщица. Осуждающе посмотрела на девушку, вопросительно—на Сашу и Гаргантона. Он вынул из кармана авторучку, сделал пометки на полях меню и сказал:

— Подчеркнутое моим стило, и, если возможно, быстро.

На столе теперь стояли три тарелки с борщом, закуски, две кружки пива и лимонад для девушки.

— Я действительно первый раз в командировке,—призналась девушка.—Меня послали автоклав купить...

Гаргантон поднял брови.

— Ну, это такой сосуд, в котором кипятят хирургические инструменты. Я медсестрой работаю в городской больнице... в Новокаменске...

— В Новокаменске?—переспросил Саша, и они с Гаргантоном переглянулись.

— Ага,—сказала девушка.—Город наш молодой, возле нового моря построен...

— В Новокаменске для нас медь плавят,—сказал Саша.

Друзья утвердительно наклонили головы, и Гаргантон представил Сашу:

— Александр Васильевич Кравченко, инженер опытного кабельного завода, краса и гордость... но не опора... А между прочим, заместитель секретаря партбюро.

— Помолчали бы, Гаргантон, — бросил Саша,—начальство прекрасно без слов.

— Гаргантон?!—засмеялась девушка.

— Сокращенно,—пояснил Гаргантон.—Полностью: Георгий Антонович Светличный...

— Главный технолог,—ворчливо добавил Саша.

— Начнем ссориться?—спросил Гаргантон.—Или...

— Отстаньте,—весело буркнул Саша и внимательно посмотрел на девушку.

Девушка опустила глаза, отставила тарелку.

— Превосходный молодой человек,—показывая глазами на Сашу, сказал Гаргантон,—очень принципиальный.

Саша уже собрался ответить, но Гаргантон опередил его:

— Мой друг, еще никто не погиб от грубой лести.

Девушка улыбалась, по-прежнему неуверенно поглядывая на друзей. Гаргантон взял ее за руку.

— А как зовут нашу сотрапезницу?

— Аня, — сказала девушка, поднимаясь из-за стола.—Мне пора. Еще билет

на поезд надо достать и за автоклавом съездить в Новое Запорожье... Должна сегодня вернуться в Новокаменск...

— Автоклав у вас будет, билет мы вам достанем,—заявил Гаргантон.—Путешественники должны помогать друг другу.

Когда они все трое вышли из ресторана, Аня спросила:

— А который час?

Саша подозвал такси.

— Который час? — спросил Саша шофера.

— Половина второго.

— Свободен?—снова спросил Саша.

— А вы сегодня шалите, Саша,—сказал Гаргантон.—Виновата Анечка?

Шофер такси ждал.

— Едем, что ли?

— Мы на персональной ракете,—бросил Гаргантон.

Они мчались на мотоцикле по направлению к Новому Запорожью. Теперь в коляске сидела Аня, а Гаргантон—на багажнике. Аня уже чувствовала себя с друзьями легко, просто и свободно. Саша лихо обогнал легковую машину и весело поглядел на Аню.

— Обгонять ближнего—еще не добродетель,—заметил Гаргантон.

Но Саша не расслышал и, показывая куда-то вперед, сказал Ане:

— Запорожсталь.

Из труб мартенов поднимался в небо дым—рыжий, перламутровый, розовый, бледно-зеленый.

— Где рыжий—там шихту закладывают. А где светлый—плавку дают,—низко наклонившись к Ане, прокричал Саша.

Они выехали на главную улицу Нового Запорожья, где по обеим сторонам стояли высокие дома, освещенные солнцем. С их балконов и галерей падали вниз, на тротуар, зеленые плющи. Прямые тенистые переулки пересекали магистраль.

— Сворачивайте,—сказал Гаргантон, стукнув Сашу по плечу.

Мотоцикл стоял у тротуара, и возле него толпились мальчишки. Аня в коляске поджидала друзей.

— Все в порядке,—сказал Гаргантон, появляясь.—Вот автоклав... Давайте его в коляску, Саша... И вот билет... Поезд уходит в десять вечера.

— Ой, не знаю даже, что сказать,—пробормотала Аня.—Большое, большое вам спасибо.

Саша нажал стартер. Устроившись позади него на багажнике, Гаргантон погладил Аню по голове.

— Ты хорошая не потому, что умная, а потому, что нам поверила... Ну, времени у нас бездна...—Гаргантон обратился к Саше.—Покажем путешественнице Днепрогэс?

Они медленно ехали по асфальтированному мосту плотины. Слева внизу мерцал Днепр, а справа, со стороны верхнего бьефа, его темные воды почти подступали к асфальту.

Показалось здание ГЭС, сложенное из розового туфа.

— Я здесь в войну был,—сказал Ане Саша.—Где мы едем, все лежало в развалинах. Мосты в реку упали, в развороченных кратерах турбин мертвые рыбы плавали...

Саша поставил мотоцикл у бетонной балюстрады, помог Ане выйти из коляски. Вокруг щелкали фотоаппаратами туристы. Саша продолжал:

— Немцы сидели еще на правом берегу и на острове Хортица... вон там, видите? С двумя московскими инженерами мы пробрались внутрь плотины... под огнем противника... определить объем разрушений....

Они смотрели теперь на караван судов, приближающийся к огромным металлическим воротам шлюза.

Аня поглядела в страшную глубину шлюзовой камеры и увидела отраженный водой бег облаков.

— Я там внизу ходил,—сказал Саша,—когда еще только начинали укладывать бетон... тянули первый кабель....

Большие удивленные глаза Ани глядели на Сашу, и Гаргантон разливал ситро в бумажные стаканчики, и Аня чувствовала, что эти совершенно случайные в ее жизни люди, такие веселые, взрослые и добрые,—действительно ее друзья.

— Саша,—сказал Гаргантон,—сейчас я произнесу безалкогольный тост в нашу с вами честь. Работа у нас, Анечка, незаметная. Ну что такое кабель в сравнении, скажем, с атомным реактором? Всякий скажет: мелочь. Но вы поглядите вокруг, на эти линии высоких передач... Энергия течет по ним из города в город, от подстанций к машинам, двигателям, электропоездам, троллейбусам, лабораториям. Даже на спутниках Земли работает кабель, даже на Марс не полетишь без него. Кабель—это связь между машинами и людьми, без которой немыслима современная цивилизация. Красиво? То-то же. За ваше здоровье, товарищи кабельщики!

— Ваше здоровье,—тихо сказала Аня.

Все чокнулись бумажными стаканчиками, выпили ситро и стали жевать печенье. Лицо Ани стало грустным. Саша заметил это, но промолчал.

Они ехали на вокзал в пыльных жарких сумерках. Аня подставила лицо ветру, закрыла глаза.

— Ну?—спросил Гаргантон.—О чем думаешь, путешественница?

— Потом скажу,—негромко ответила Аня.

— Нет уж, сейчас,—сказал Саша.

— Потом,—грустно улыбнулась Аня.

Поток встречных машин поднял густые клубы пыли, и в них исчезло все: лицо Ани, мотоцикл, небо.

Потом уже не пыль, а паровозный пар со свистом рассеялся. Бормотало вокзальное радио, кричали люди, свистели стрелочники, лязгали буфера. Худенькая Аня растерянно выглядывала из окна вагона, а Саша и Гаргантон стояли на перроне и совали ей в руки колбасу, хлеб, печенье. На мгновенье Аня скрылась за спиной женщины с плачущим ребенком на руках, затем, окончательно погрустневшая, появилась в последний раз и сказала друзьям:

— Какие вы хорошие люди...

И поезд тронулся. И ушел.

Саша и Гаргантон мчались по ночному шоссе и молчали. Гаргантон опять сидел в коляске.

Они въехали под железнодорожный мост, по которому шел поезд, и Саша и Гаргантон одновременно поглядели наверх, где мелькали в гремящей тьме вагоны.

Поезд отгрохотал, и красный огонек хвостового вагона уплыл во мглу, и над степью, печально затухая, просвистел паровоз.

Саша и Гаргантон добрались до автомобильной гостиницы уже ночью. Возникла из-за деревьев неоновая надпись: «Зеленый гай».

Мотоцикл проехал мимо табуна темных автомобилей, остановился у освещенного подъезда.

Несколько секунд друзья не двигались, оглушенные ветром и усталостью. Затем Саша сказал:

— Номера, конечно, все заняты.

— Номер будет.—Гаргантон надел шляпу и вошел в подъезд.

Саша слез с сиденья, размялся. Издалека доносилась одинокая девичья песня где-то стрекотал мотор самоходного комбайна. Саша достал из коляски чемодан и вдруг обнаружил рядом с ним забытую Аней авоську с бутылкой кефира и книжкой, в которую была вложена открытка.

— Номер есть.

Гаргантон стоял в подъезде, помахивая ключом.

Подошел Саша и показал авоську:

— Забыла... И тут открытка....

Саша и Гаргантон лежали на кроватях в тесном номере автомобильной гостиницы и читали вслух открытку.

Читал Гаргантон:

— «Трудно мне живется, Оксаночка. Директор больницы постоянно придирается, не отпускает учиться... Заставил по совместительству отвечать за материальный склад, а куда-то пропал автоклав, и теперь у меня вычитают из зарплаты, и брат заболел, и приходится ему высылать. Ты знаешь: нет у нас ни отца, ни матери... Оксаночка, милая, ведь мне уже двадцать шестой год, и, если не вырвусь теперь и не поступлю...».

— Н-да,—сказал Гаргантон.—Ты смотри, обижают нашу Аню.

— Однако вы ошиблись,—сказал Саша.—Ей уже двадцать пять.

— Кажется, вы этому рады?—спросил Гаргантон.—Будем спать?

— Будем спать.—Саша потушил свет.

По стенам и потолку скользили лучи автомобильных фар: во двор гостиницы въезжали запоздавшие машины.

Саша вздохнул:

— Наверно, уже приехала...

— Кто?

— Аня... Приехала в Новокаменск, идет по пустым улочкам... Что же нам с ней делать, Гаргантон?

— Думайте,—сказал в темноте Гаргантон.—Думайте, Саша.

— Почему же я один?

— По-моему, так получается.

— А странно, что я ее никогда больше не увижу.

— Сейчас вы мне скажете, что в Новокаменске плавят медь для нашего экспериментального кабеля и там же помещается завод пластикатов.—Гаргантон усмехнулся.—Что?

Саша не ответил.

Горячий ветер слабо колебал занавеси на окне. Протяжно звенел вдали девичий голос. Кто-то крикнул во дворе:

— Бензинчику залить возможно? Или все спят, а?

— Вы спите, Гаргантон?—спросил Саша.

— Нет.

— Опять думал...

— О чем?

— О вас. Мы действительно жестоко поссоримся, предвижу. Ведь когда вызвали в ЦК и сказали, что нашему заводу записывают выпуск нового кабеля для ВВС... вы не возражали.

— Привычки спорить с партией не имею.—Гаргантон отвернулся к стене.

— А теперь оказываете сопротивление—зримое и незримое?

— Я в отпуску, Саша, мы едем в Ялту, и я не намерен вползать в дискуссию... А вам просто хочется в Новокаменск. Покойной ночи.

«Новокаменск, городская больница...»—писал Саша на бланке для денежного перевода. Затем отсчитал триста рублей и протянул девушке в окошечко, над которым поблескивала надпись на стекле: «Прием заказной корреспонденции и денежных переводов».

Выйдя из почтового отделения, Саша столкнулся с Гаргантоном.

— А вы что здесь делаете, мой друг?—спросил Гаргантон, щурясь от солнца.

Саша опустил на переносицу темные очки.

— Отбил одну деловую телеграммку.

— Прелестно,—сказал Гаргантон.—Поехали?

— Поехали.

Они снова мчались по шоссе мимо заводов, эстакад, новых поселков, строительных площадок, пересекали мосты. На трассе уже сушили кое-где зерно: нежно-лимонный ячмень, серебристый овес, желтую пшеницу. Слева и справа по полевым дорогам плыли дымки—это шли автомашины: «газоны» и «козлы».

Возле домика дорожного мастера, где останавливались автобусы, стоял загорелый седой человек в соломенной шляпе, сползшей на затылок.

— Эй, экскурсанты!—крикнул человек в шляпе и поднял руку.

Саша подрулил к обочине.

— Двадцать четвертый,—бросил Гаргантон.

— Что вы сказали?—не понял человек в шляпе.

— Говорю, двадцать четвертый пассажир за эти сутки.

Ухватившись за плечи Саши, человек в шляпе подпрыгивал на багажнике.

— Я тоже был экскурсантом,—рассказывал он, наклоняясь к Каргантону,—несколько лет назад....

Саша лавировал между машинами. Они пересекали площадь маленького городка.

— Слез с парохода в Херсоне,—продолжал человек в шляпе,—и прибыл на Каховское строительство для праздного обозрения. Из чистого любопытства заглянул в отдел кадров и поинтересовался, не нужны ли инженеры моей специальности. А на следующее утро встречаю главного инженера. «На работу вы приняты, только придется жить пока в гостинице», — говорит. «То есть как? Я отдыхать еду... Думал, может быть, на следующий год... У меня путевка! Я к морю...».

Гаргантон поглядел на Сашу.

— «Каховское море будем строить»,—заявляет главный. В тот же день я уже читал синьки, сидя за своим новым рабочим столом... Вот так...

— Стало быть, и такие возможны варианты,—легонько шлепнув Сашу по колену, обронил Гаргантон.

На багажнике позади Саши трясся двадцать пятый пассажир—паренек в фуражке ремесленника.

— По-коммунистически работать и учиться—это мне вполне понятно,—рассуждал ремесленник.—А как по-коммунистически жить?

— Правильно,—отозвался Саша.—Люди первый раз собираются жить по-коммунистически. Первый раз на земле.

Они миновали городок и снова неслись по автостраде.

— Многое неясно, и возникают вопросы.—Ремесленник увидел кого-то впереди, привстал на сиденье.—Вот он!.. Остановите, пожалуйста, на минуточку.

— Кто?—Саша вильнул к обочине.

— Ленька.

Ремесленник сполз на землю, догнал худого парня в широких брюках, заправленных в сапоги, рванул его за руку и неловко, но гневно ударил по скуле. Парень, поскользнувшись, упал.

— Чего дерешься, чертяка?!—заморгал он белесыми ресницами.

В этот момент Саша и Гаргантон проехали мимо, и ремесленник на ходу вскочил на багажник.

— Ходу, дядечки!—азартно распорядился ремесленник.

— Нет, погоди,—сказал Саша.

— Получил Ленька по всей справедливости,—заверил ремесленник.

— Поехали,—махнул рукой Гаргантон.

Саша прибавил газа.

Обернувшись назад, ремесленник погрозил озадаченному Леньке пальцем и объяснился:

— Между прочим, мой друг... Бросил, понимаете, девушку, с которой гулял... нашу, заводскую... потому что девушка хворает легкими и мало зарабатывает, а Ленька алчный, как черт, и воспитать его, ну, невозможно... Так я спрашиваю: следовало Леньке по справедливости?

— Дискуссионно,—заметил Гаргантон.

— Следовало,—сказал Саша.

Теперь на багажнике трясся Гаргантон, а в коляске сидела молодая женщина. Волосы ее были повязаны ситцевой косынкой с голубыми цветочками.

— Двадцать шестая,—констатировал Гаргантон.—Торопишься?

— Ужас!—ответила женщина.—Мне до Новокаменска, пока банк не закрыли.

Гаргантон сказал:

— Мы держим путь к солнцу и чебурекам, не правда ли, Саша?

— Ну, хоть до поворота меня... Там еще раз «проголосую».

— В колхозе работаешь? — спросил Гаргантон.

— Учительница я,—ответила женщина.—Книги-то за жизнью торопятся, а не поспевают. К примеру, Новокаменск вовсе в прошлогодних пособиях не упоминается, однако это очень даже крупный промышленный центр... Трех новых городов на карте нашей области не хватает. И так со всеми учебниками—и по географии и по естественным наукам. Страна-то меняется, и нам большие хлопоты: каждый год просим средства на новые пособия...

— Водитель, стой! — послышался впереди голос.

Возле дорожного знака с надписью: «Поворот на Новокаменск. 102 *км*»—танцевали девушки. Баянист играл, лежа на теплом зерне. Других мужчин не было.

— Слезайте, шоферы,—крикнула конопатая полногрудая девушка,—с девчатами танцевать!

— Сколько я вам должна?—краснея, спросила Сашу учительница.

— Да вы что!..—отмахнулся Саша.

Тогда учительница засунула ему за плечи в капюшон куртки ворох полевых цветов, который бережно везла всю дорогу.

И Саша не успел даже поблагодарить. Учительница «проголосовала», проворно забралась в кузов полуторки, и машина, пыля, покатила в сторону Новокаменска.

Колхозницы окружили мотоцикл.

— Наверно, холостые?—поинтересовалась конопатая девушка, выбивая сапожками дробь на асфальте.

— Неженатые,—улыбнулся Саша, нажимая ногой на стартер.

— Эй, подруги!—воскликнула девушка.—Какие хорошие кавалеры—и мимо нашей жизни проезжают!

Саша еще раз обернулся и поглядел на дорожный знак, стрелка которого указывала путь в Новокаменск, и они с Гаргантоном поехали дальше.

Вскоре показались строения автозаправочной станции. Возле бензиновой колонки теснились тяжелые автобусы. Саша подрулил на стоянку и сказал:

— Вон автобус до Ялты, Гаргантон. А я все-таки заверну в Новокаменск, на медеплавильный.

Ошеломленный Гаргантон принужденно усмехнулся.

— Саша, с тех пор как мы встретили нашу милую Аню, вы мне стали беспардонно лгать.

— Клянусь!—сказал Саша.

— В древней Спарте клятвопреступников сбрасывали со скалы, — мрачно заявил Гаргантон.—Ну-ну, не обижайтесь.

— Вот ваш чемодан,—сказал Саша.—Свои вещи я из него вынул.

— Еще в «Зеленом гае»?

— Да,—твердо сказал Саша.

И снова несется мотоцикл по автостраде, и снова «голосуют» люди, поджидающие попутную машину, но Саша не останавливается.

У поворота на Новокаменск Саша свернул и помчался еще быстрей.

В Новокаменск Саша приехал к вечеру. Встрепанный, грязный, с ворохом васильков в капюшоне, Саша вошел в здание больницы и спросил усталого человека в белом халате:

— Здесь у вас работает медсестра... Аня?

Человек оглядел Сашу, заметил васильки в капюшоне.

— По какому, собственно, делу вам нужна Аня?

— А вы, простите...

— Я директор этой больницы.

— Вот как? Прекрасно.

Директор исподлобья смотрел на Сашу немигающими глазами.

— Почему вы травите человека?—Саша говорил сердито.—Какое вы имеете право высчитывать у Ани деньги из зарплаты? Она хочет учиться...

— Я не потерплю подобного тона,—сказал директор.—Слышите? Я оперирую сегодня с восьми часов утра... Один сейчас... чуть не умер у меня на столе... Кто вы такой?

Саша растерялся:

— Я... она... она моя невеста. Так что не думайте, пожалуйста, что ее некому защитить.... Дайте мне ее адрес.

В доме, где жила Аня, помещался радиоузел. Здесь все знали друг друга, и девушка-радистка крикнула Саше из окна:

— Ушла Анечка. На трассе, наверно, гуляет.

Саша помчался дальше.

Саша выехал на трассу, свернул направо и наконец увидел впереди себя высокую худенькую фигуру Ани.

Аня шла одна. Некоторое время Саша медленно ехал за ней следом. Затем Саша погудел. Плечи Ани вздрогнули. Но Аня не обернулась.

Тогда Саша остановил мотоцикл у обочины шоссе и побежал.

— Аня!.. Аня!..

Аня увидела Сашу и заплакала. Саша обнял ее, но не поцеловал, а только прижался губами к ее волосам.

— Александр Васильевич! Александр Васильевич!..— шептала Аня, отстраняясь и пытаясь пожать руку Саши.

Мимо них проносились тяжелые грузовые машины, ослепляя и шипя шинами.

— Ну не надо,— говорил Саша, задыхаясь от любви и неизъяснимой нежности.— Не надо плакать, Аня. Вот я и приехал.

— Александр Васильевич,— шептала Аня,— что же это такое? Что же это?..

И вдруг хлынул ливень и загремел гром. Саша стянул куртку, накрыл ею голову Ани, и они побежали к киоску, где продавали фруктовые воды и вино.

— Разрешите переждать?— крикнул счастливый Саша, распахивая дверку киоска и заглядывая внутрь.

Внутри горела керосиновая лампа и было тесно: на ящиках сидели продавщица, ее муж и подруга.

— Ох, надо согреться,— сказал Саша, потирая мокрые от дождя руки.— Всех угощаю.

Снаружи бушевал ливень. Продавщица откупорила бутылку вина, и Саша налил Ане, продавщице, ее мужу и подруге.

Аня смеялась, зябко кутаясь в куртку, из капюшона которой сыпались на дощатый пол мятые, мокрые полевые цветы.

Саша подобрал цветы.

— Заработанные... От пассажирки.— Саша хотел протянуть цветы Ане, но вместо этого взял пустую банку от варенья, приоткрыл дверь и, наполнив банку дождевой водой, засунул в нее васильки и поставил на прилавочек.—По случаю знакомства... А теперь прошу всех выпить.

Чокнулись гранеными стаканами. Молодой муж представился:

— Коваль Олесь.

— Мой,— сказала продавщица, с обожанием глянув на могучие каменные плечи Олеся.— На медеплавильном работает. У печи.

— Здорово!— воскликнул Саша.— Можно сказать, кстати.

— А это моя подруга,— продолжала продавщица.

— Искра,— тоненьким голосом назвала себя подруга и протянула из-за спины Коваля маленькую руку.

Наконец все познакомились, и Саша сказал Ковалю:

— А я как раз к вам на завод собираюсь...

Громыхнул и адски затрещал над крышей ларька гром. Аня закрыла уши руками, ближе придвинулась к Саше.

Озаряемые вспышками молний, мчались по шоссе машины. Ливень хлестал их ветровые стекла и кузовы. Пузырились лужи.

Шлепая по воде и громко лая, перебежала шоссе большая собака, ударила лапой в дверь киоска.

Коваль ее сразу впустил и стал вытирать тряпкой.

— Это Прошка... член нашего семейства.

— Они, наверно, счастливые, правда?— шепнула Аня и посмотрела на Сашу.

Саша, слегка уже захмелевший, обнял Аню и продолжал, обращаясь к Ковалю:

— Медный проводник для кабеля — это все. Держит нас медь.

Коваль внимательно слушал, лаская собаку.

— Потому вы в Киеве... а мы тут,— сказала продавщица. — И получается: от одной мысли до другой пятьсот километров без малого.

— Вы к нам утречком заезжайте,— сказал Коваль,— познакомлю со всеми ребятами, которые для вас плавят.— Коваль отпил из стакана и поскучнел, и в голосе его послышалось ожесточение.— Много, конечно, еще имеется препятствий...

— Ну чего тебе?— положила ему голову на плечо жена.— Чего тебе хочется, Олесь?

— Чистой, братской жизни между людьми,— сказал Коваль,— чтобы все по-честному, по-разумному, по-хорошему... Вот как мы сейчас беседуем с товарищем инженером.— Помолчав, он прибавил:— Давно бы надо вашему коллективу перебираться в Новокаменск.

— Гляди чего!— продавщица прислушалась к свисту ветра и ливня.— Придется нам тут всю ночь гулять.

— Нет, что вы!— сказала Аня.— Мы побежим.

— Пожалуй,— отозвался Саша.— Вот мы и отпраздновали нашу встречу, да? Ну, по последней, и мы побежали.

— Со свиданьицем... не последним,— сказала продавщица.

Все снова чокнулись и выпили. На прощание продавщица дала Саше и Ане по газете, чтобы накрыться от дождя.

— До скорого!

Саша взял Аню за руку, и они кинулись в шумную тьму ливня.

Коляска мотоцикла наполовину была уже наполнена водой, и поэтому Аня села на багажник, и они поехали, разбрызгивая лужи.

Мотоцикл ревел, прыгая на ухабах, а Саша оглушительно и весело сигналил.

— Александр Васильевич, да вы весь город разбудите!..

— Пусть все знают, что я тебя нашел!— И Саша снова сигналил.

Насквозь промокшие они добрались наконец до Аниного домика, и Саша еще ждал на крыльце, пока Аня переодевалась. Тень ее двигалась за освещенным окном, затянутым марлевой занавеской.

Со второго этажа, где помещался радиоузел, смеясь и перешептываясь, глядели на Сашу девушки, гремела музыка.

Появилась Аня в свежем платье и ввела Сашу в свою комнату. Здесь стояла узкая металлическая кровать, стол, два стула и комод с большим обломком зеркала.

Саша огляделся, и теперь они с Аней посмотрели друг на друга, испытывая неловкость и все еще не веря, что вот так случилось и они снова встретились.

— Вот здесь я живу,— сказала Аня,— и все жду завтрашнего дня...— Она распахнула окно, шум ливня ворвался в комнату.— Как будто тут я временно...

— Почему?— спросил Саша.

— Не знаю.— Аня вынула из комода простыни и положила на кровать.— Удивительно... получила сегодня два перевода — сперва один, а через полчаса второй, и оба по триста рублей...

— Два перевода?— Саша свистнул.— Ай, Гаргантон!..

— Что?— обернулась Аня.

— Нет-нет... ничего...

— Наверно, от Оксаны.— Аня стелила постель.— Она в Киеве водителем троллейбуса работает... Еще в школе дружили...

— Чуть не забыл!— воскликнул Саша и выбежал под ливень.

Через мгновение он вернулся, держа в руке Анину авоську с бутылкой кефира и насквозь промокшей книжкой и открыткой.

— Твое имущество?

Аня кивнула, взяла с кровати маленькую подушку и сказала:

— Отдыхайте, Александр Васильевич... а я пойду к девушкам на радиоузел.. У них там раскладушка есть...

— Нет,— глухо сказал Саша.

— Да,— с мольбой в голосе сказала Аня.

Саша стоял, прислонившись к стене, и с мукой и любовью смотрел на Аню.

— Да,— повторила Аня и вышла.

В полдень Аня постучала в дверь своей комнаты, но никто ей не ответил. Аня постучала настойчивей. Саша не отозвался.

Аня присела на ступеньку крыльца и стала ждать. Ливень прошел. Лаяли собаки в соседних дворах. Из радиоузла донесся голос диктора: «Последний сигнал дается ровно в двенадцать часов».

— Аня, слышь,— высунулась из окна девушка-радистка.— Неужели спит еще твой гость?

— Спит, устал с дороги,— ответила Аня.— Хорошо у меня сегодня выходной.

— Уж больно охота скорей поглядеть. Или не покажешь?

В эту минуту, вспугнув выводок цыплят, въехал во двор на мотоцикле Саша.

— А я уже побывал на медеплавильном и на заводе пластикатов.— Саша соскочил с сиденья.— Ты прости, Анечка, я не знал, где тебя искать, и ключ с собой захватил.

Девушка-радистка сделала знак товаркам, и они высыпали на подоконник и стали шептаться.

— Вон он, Анькин...

— Интересный...

— А я так очень даже рада за Анечку...

— Девочки, это что же, он — уезжает?!

Саша бросал свои пожитки в коляску мотоцикла, собираясь в путь.

Аня едва слышно спросила:

— Александр Васильевич, неужели я вас больше никогда не увижу?

Саша не ответил, а только поглядел на Аню, что-то решая.

— Александр Васильевич...

— Проводи меня,— сказал Саша.— Хочу вместе с тобой поглядеть на город и...— Саша завел мотоцикл.— Все зависит от тебя, Аня.

Они ехали по улицам Новокаменска. При свете дня город выглядел совершенно иначе. Среди молодой зелени стояли рядами высокие дома из светлого камня с красными кирпичными орнаментами, напоминающими вышивку украинского рушника. Рядом с обжитыми кварталами тянулись строения в лесах, и над ними плыли стрелы кранов, точно вычерченные пером на синей кальке неба. Впереди мотоцикла шли машины с деревьями, корни которых были запакованы и обшиты тесом.

На площади, где тяжелые катки гладили горячий асфальт, Саша свернул в боковую улицу и остановил мотоцикл.

Возле строительной площадки лежали на земле штук тридцать больших городских часов. Их только что выгрузили, и мастера в зеленых комбинезонах наклеивали на часы листки с названиями площадей и улиц.

Среди мастеров распоряжалась маленькая Искра, подруга продавщицы из ларька.

— Эти вот, с римскими цифрами,— на центральную площадь.— Искра наклеила на часы листок, увидела Сашу и Аню.— Здравствуйте, знакомые!

— Что это вы тут колдуете?— спросил Саша.

— Распределяем и монтируем часы для Новокаменска,— весело ответила Искра.— Мы — передвижная бригада электрочасовизации.

— Приезжаем на стройку или в новый город, даем время — и дальше,— пояснил старик-мастер.

Саша помахал Искре рукой, и они с Аней поехали дальше, пробираясь среди машин, остановившихся перед красным светом светофора.

Милиционер вел через улицу малыша. Он важно шагал, поглядывая на рычащие радиаторы огромных грузовиков.

Саша подъехал к линии «стоп» и спросил мальчика:

— Сколько ж тебе годков, пешеход?

— Третий пошел,— сказал милиционер.— Ровесник нашего города.— Милиционер вручил малыша перепуганной матери.

Зажегся зеленый свет, и машины тронулись.

Пятитонка, из кузова которой вытянулась огромная гипсовая рука статуи, словно заклиная встречных водителей, заслонила мотоцикл Саши.

Машины, машины, машины...

Машины с тесом, станками, листовым железом...

Когда поток их разорвался, Саша и Аня увидели десяток могил возле железнодорожного полотна.

Саша остановил мотоцикл и сказал, глядя на этот погост среди дыма и пыли:

— Даем время — и дальше... Ровесник города... Первые могилы...

Мимо проехал поп в машине. Он сам правил.

— Поедем,— сказала Аня.— И скажите лучше что-нибудь очень хорошее.

— Хорошее — это ты... Это жизнь...

Они мчались по трассе, стремительно пересекая тени тополей.

— А для чего жизнь?— спросила Аня.

— А по-твоему?— Саша поглядел сбоку на чуть запрокинутую назад голову Ани.

Аня помедлила.

— Боязно... об этом думать.

— В ответе на этот вопрос, Аня,— весь человек, вся его суть...

— Малодушная я?— тихо спросила Аня.— Осуждаете? Иногда вы так пристально смотрите... Я несколько раз замечала... Словно что-то понять хотите...

— Да, это правда.

— Что я за человек?

Саша не ответил и только потрепал пальцами легкий Анин локон.

Они доехали до щитка с надписью «Новокаменск—Киев», и Саша, притормозив, сказал:

— Ну, тут тебе лучше уже сойти.

Мимо тянулись мажары, запряженные быками. Саша и Аня стояли, прислонившись к дереву. Саша курил.

Аня сказала:

— Как же я без вас буду жить, Александр Васильевич?

— Глупости. Ты мне будешь писать. И я тебе напишу. И мы непременно еще встретимся, если захотим... если ты захочешь... — И вдруг обнял Аню и стал целовать ее лицо, и глаза, и слезы на щеках.—Анька! Анька моя!..

— Не уезжайте!— воскликнула Аня.

— Не имею я права. Не имею права с дороги тебя сбивать. Мало мы еще знаем друг друга... Ну, иди, иди, говорю. Вот приедешь в Киев поступать в институт... и мы увидимся.

— Александр Васильевич!..

Саша кинулся к мотоциклу, включил мотор.

— Александр Васильевич!— в последний раз прошептала Аня.

Мотоцикл Саши быстро убегал по голубоватому, нагретому солнцем и слегка дымящемуся шоссе.

Аня опустилась на траву возле дорожного знака «Новокаменск—Киев» и так сидела, пока совсем не затих вдалеке треск мотора. Потом она подняла голову и поглядела на телеграфный столб.

Столб медленно двинулся, поплыл, замелькали птицы на проводах и зазвучали «голоса телеграмм»:

— Жить разлуке невозможно решай твой Степан... Нашей льдине весна боимся растаять отчаянно люблю Кеша... Лена выходит замуж умер папа люблю только тебя... Прошу срочно утвердить название города улиц парка... Выздоравливаю радуюсь счастью жить... Уборку завершаем шлите транспорт... Поздравляю сыном обнимаю жду... Ждем двести строк героях семилетки... Встречайте границе индонезийских туристов... Ужасно соскучилась седьмого четвертым вагон семь приезжаю Киев сдавать экзамены институт Аня...

Телеграфные столбы мелькают все быстрей... Свисток паровоза поднял птиц. Стучат колеса, заглушая голоса телеграмм.

Мечутся в дыму птицы.

Бешено дышат поршни паровоза.

Летят пути, надвигаются стрелки, пути множатся, и множатся встречные поезда, маневровые паровозы, составы в тупиках, склады, разворачивается на холмах Киев.

Паровоз окутался белым паром.

Когда пар рассеялся и загремел голос диктора, в сутолоке перрона встретились Саша и Аня, и Саша сказал:

— Вот ты и приехала...

Аня заглянула в глаза Саши, и они показались ей какими-то другими, озабоченными, чужими.

Пассажиры и встречающие стремятся на площадь. Саша торопливо пробирается в толпе, держа за руку растерянную Аню.

— Александр Васильевич, куда вы?

— Опаздываю. Такой, понимаешь, момент у меня. Душа горит.

— Но я должна сказать.... объяснить...

— Когда у тебя первый экзамен?

— Завтра.

— Вот тебе ключ от квартиры...

— Нет, я...

— Вчера получил новую квартиру... Вернусь — все обсудим...

— Неловко мне. Я лучше к Оксаночке заеду.

— Ерунда. Вот тебе ключ. Поезжай ко мне и занимайся.

Они уже на площади. Саша остановил такси, распахнул дверь, кинул на сиденье Анин чемоданчик.

— Строительная, восемь,— объяснил Саша водителю.— Десяточку держите. Все красиво?— Затем вырвал листок из блокнота и протянул Ане.— Здесь я тебе написал номер квартиры.

— Александр Васильевич...

— Поезжай.— Саша захлопнул дверцу и побежал к своему мотоциклу.

Такси тронулось. Ошеломленная Аня высунулась из окна и увидела в коляске мотоцикла красивую коротко подстриженную женщину с портфелем, которой Саша что-то быстро говорил.

На багажнике позади Саши сидел Гаргантон. Он насмешливо и чуть грустно улыбнулся и помахал Ане рукой.

И мотоцикл и такси разъехались в разные стороны.

В жарком воздухе висит тальк, которым пересыпают кабель. Черными и цветными ужами выползает кабель из машин и тянется на барабаны. В белой пыли возникают Саша, Гаргантон и красивая женщина с портфелем.

Идут, на ходу здороваясь с рабочими, поднимаются наверх по металлическим мосткам.

В цеху гальванизации, где шумят вентиляторы и следят за приборами девушки в синих халатах, Гаргантон говорит Саше:

— Мы с Ниной Сергеевной — в лабораторию.

— А я к агрегату экспериментального кабеля.— Саша взбегает по винтовой лестнице.

Агрегат расположен вдоль галереи, повисшей над цехом. Здесь совещаются электрики.

— Ну? — задохнувшись, спрашивает их Саша и начинает раздеваться.

— Стоит.— Старый электрик Николай Иванович сердито смотрит на автоматическую станцию управления агрегатом.— Не подступишься — пробивает на массу.

— Перчатки.— Саша скинул пиджак и рубашку, стаскивает брюки.

— К чему? Мы напряжение отключили.

— Включай!— Саша залезает под щит управления.— Нет времени искать с предосторожностями. Поищем с умом.

Николай Иванович переглянулся с электриками, кивнул головой оператору, и тот включил напряжение.

— Только ты осторожней, Александр Васильевич.— Николай Иванович потянул Сашу за башмак. — Еще убьет тебя.

— Полгода жизни положили мы с тобой на эту штуку,— отозвался Саша, — а теперь, когда начались испытания кабеля в воздухе и каждый час надо подавать в лабораторию для параллельного исследования...

— Ты ж моего покойного друга сынок,— полез под щит Николай Иванович. — Ну, ты партийный, ты под знаменем... подал пример — и давай отсюда!.. Искрит?

— Сильно,— отозвался Саша.— Ой, жара!..

Работают.

— Спалю лес,— тяжело дышит Николай Иванович.

— Как говоришь?

— Деревья неровные.

— Так.

— И люди неодинаковые.

— Слава богу.

— Это ведь присказка про лес. Да что люди! Купил вчера раков и дал собаке.

Думаешь, съела? Потребовала жигулевского пива... Слышал, хлопочешь о переброске завода со всем рабочим составом в Новокаменск — поближе к меди и пластикатам?..

— Есть разговор, верно.

— И к невесте поближе?

— Что?

— Рыба ищет, где глубже, человек—где лучше. Это понятно.

— Зачем обижаешь Александра Васильевича?— залезает под щит второй электрик.

— Нашел!— повернул Саша к Николаю Ивановичу измазанное, разгоряченное лицо.— Вон где замкнуло. Теперь пойдет!

— Пошел!— говорит Саша, показывая Гаргантону отрезок кабеля.

Они идут по цеху, пробираясь среди станков и машин.

— И все-таки нельзя, мой друг, вести испытания, менять на ходу технологию и готовиться к переезду в Новокаменск,— жестко говорит Гаргантон.— Втянули вы с директором завод в тяжелую историю с географией.

— Перегруппировка производительных сил стоит в масштабе всей страны,— огрызнулся Саша.

— Да, в принципе здесь спорить не о чем. Но на заводе не вы одни, а несколько тысяч человек, и в каждой семье свои обстоятельства.— Гаргантон взял Сашу под руку.— Вы, Саша, живете, чтобы работать, а большинство хочет работать, чтобы жить.

— Уходим от существа вопроса.

— А существо всегда в людях. Не учитываете возможные настроения. А заместителю секретаря партбюро это рекомендуется.

Войдя в лабораторию, где стоят высоковольтные испытательные трансформаторы, разрывные прессы и холодильные установки, Саша протянул девушке в халате отрезок провода.

— Быстро — на испытание.— Затем повернулся к Нине Сергеевне.— Иванова приехала? Коваль звонил?

— Нет.

Гаргантон испытующе посмотрел на Нину, затем поманил к себе пальцем Сашу.

— Мы рвемся в Новокаменск,— тихо спросил он его,— потому, что там постоянно живет и дышит наша бедная Аня... или потому, что туда переводят институт пластикатов, в котором трудится суровая Нина Сергеевна?

— Вы пошляк, Гаргантон.

— Я просто понимаю людей, Сашенька.

— Но люди гораздо лучше, чем вы о них думаете.

Рука Ани поворачивает ключ в двери.

Аня робко вошла в переднюю, поставила чемоданчик, прислушалась.

Затем тихо посидела на одиноком табурете среди кафельной белизны кухни. Вошла в пустую светлую комнату. Здесь на полу лежат груды книг, стоят два еще нераспакованных, обернутых бумагой кресла, а на голом матраце валяется телефонный аппарат. Звонок. Еще звонок. Аня подбежала к телефону, схватила трубку, смутилась и положила трубку на место.

В кухне хлопнула форточка.

Сквозняк распахнул двери балкона, и пустая комната наполнилась шумом улицы. Аня вышла на балкон и стала смотреть на город, утопающий в зелени.

Внизу бежали по улице машины, отбрасывая косые вечерние тени. От кузова грузовика отделилась круглая площадка с перильцами, и двое рабочих стали на ней подниматься вверх на металлическом стебле.

Скоро площадка поравнялась с балконом, и один из рабочих увидел Аню:

— С новосельем, девушка.

— Вы... мне?— смутилась Аня.

— Новая крыша — дело хорошее, отрадное,— сказал молодой рабочий и ухватился рукой в прорезиненной перчатке за троллейбусный провод.

— Очень,— отозвалась Аня.— Только вы не думайте... эта квартира не моя.

— Что ж,— улыбнулся старый рабочий,— все одно — желаем счастья.

— Спасибо.— Аня неловко повернулась на одной ноге, убежала в комнату и, растянувшись на матраце, замерла. Что-то грохнуло за дверью, которую Аня раньше не заметила.

— Ой, кто тут?!

— Человек,— послышался низкий мужской голос из соседней комнаты.

— Что вы здесь делаете?— воскликнула перепуганная Аня.

— Сплю,— последовал ответ.

— Я... я позову!..— прижавшись к стене, крикнула Аня.

— Зря. Я уже выспался.— Из двери вышел могучий Олесь Коваль. Но Аня его не узнала.

— Кто вы такой? Кто вам дал ключ?

— Александр Васильевич. Вы его жена?

— З-з-знакомая...— Аня отступила к балкону, возле которого рабочие чинили троллейбусные провода. Коваль тоже вышел на балкон.

— Александр Васильевич разрешил мне тут соснуть с дороги. Вы меня не бойтесь, я хороший.— Коваль сладко потянулся.

— С новосельем, друг!— весело крикнул ему молодой рабочий.

— Ошибка, я тут случаем,— добродушно ответил Коваль и поглядел на Аню.— Знаете, девушка, лицо мне ваше очень знакомое.

— Вы из Новокаменска, да?— воскликнула Аня.

— С медеплавильного.

— Вспомнила! Дождь с вами пережидали... в ларьке...

— Верно!— Коваль долго тряс Анину руку.

— Гости! А, гости!— снова крикнул рабочий.— Хозяева-то где?

— Вы приехали...— хотела Аня спросить Коваля, но он опередил ее и сказал:

— По его вызову. Еще вчера вечером.— Они вернулись в комнату.— Предупреждаю заранее: будем мы с Александром Васильевичем ссориться.

В передней послышались шаги, и чей-то голос сердито произнес:

— Двери не запираете?

Вошла рослая, весьма мужественного вида элегантная старуха в маленькой шляпке. В одной руке она держала чемодан, а другой опиралась на палку.

— Простите...— пробормотала Аня.

— Не прощу,— басом произнесла старуха.— Александр Васильевич мою телеграмму получил?

— Не знаю...
— Дома?
— Нет.
— Вы Нина Сергеевна Северьянова?
— Н-нет.
— Безобразие, ну и лестница у вас.— Старуха протянула Ане руку.— Иванова, Павла Федоровна, старший научный сотрудник Института радиоэлектронного оборудования. Я, милая моя, из Риги прикатила, чтобы с вашим уважаемым супругом дискутировать.
— Моим супругом?..— засмеялась Аня.— Очень приятно.
— Не думаю,— отрезала Иванова.— Никто, разумеется, меня не встретил.— Где я буду ночевать, я вас спрашиваю?
— Вот... товарищ тоже...— сказала Аня, показывая на Коваля.
— Коваль,— представился медеплавильщик.
— Иванова.— Старуха посмотрела на Аню.— Впечатление?
Аня не поняла вопроса:
— Не привыкла еще...
— Предупреждаю,— заявила Иванова,— ко мне привыкнуть невозможно. Я совершенно неприемлемая дама... Я еду искать Александра Васильевича.
— Я с вами,— сказал Коваль.
— Прекрасно, юноша.— В дверях Иванова обернулась и спросила Аню:
— Вы жена?
— Нет...
— Ну, все равно. Чемодан я оставлю в передней.
Они ушли. Аня постояла посреди комнаты. Вдруг звонко рассмеялась, прыгнула на матрац, сжалась клубочком, зажмурилась от радостной и тревожной бестолочи этого дня, звонко крикнула:
— Сашенька-а-а!..
Испугалась своего голоса, притихла.

Ночь в пустых комнатах. Аня спит.
На пол упал учебник.
Аня повернулась на спину, толкнула локтем трубку телефона.
Трубка соскользнула с аппарата и повисла на шнуре.
Аня во сне улыбается.
Чуть слышны короткие гудки в трубке.

Саша и Нина Северьянова едут по аэродрому в открытой машине ведущего инженера. Он сам правит. В тумане, подсвеченном низко посаженными красными огнями, с тяжким гулом разворачиваются реактивные самолеты. Среди них, сигналя короткими гудками, петляют заправочные автомобили. Ведущий инженер остановил машину возле часового.
— Дальше пойдем пешком,— сказал инженер.
Некоторое время они идут в тумане молча.
Их обгоняет санитарный автомобиль.

— Туман пусть вас не смущает. Там, наверху,— все в порядке...— говорит инженер.— Корабль поднимается под углом 90 градусов. Снабжен электровычислительными машинами, телемеханикой. Ваша задача: установить и устранить недостатки в работе их соединительных проводов, или, как вы выражаетесь, кабельных изделий.

Они подходят к пульту управления. Здесь радиотелефонная связь, управление радиолокацией и светом аэродрома. В луче прожектора Сашу встречает руководитель полетов.

— Летите вы — опытный кабельный завод.— Руководитель полетов здоровается с Ниной.— Вам придется остаться на земле, товарищ Северьянова. Для вас места нет.

— То есть как?— возмущается Нина.— Я прошла специальную подготовку. Меня оторвали от работы в институте. Я буду жаловаться.

— Глупо,— говорит руководитель полетов.

— Нравятся?—Нина показала ему свои руки.

— Не понимаю.

— Желтые пальцы — от табака. Заусеницы—от кислот и металлической стружки. Не советую со мной связываться. К вашему сведению, я три года работала в Арктике и столько же в ВВС.

— А маникюр?— усмехнулся руководитель полетов.

— Безумно хочу вам понравиться.

— Не получилось.— Руководитель обращается к Саше.— К полету готовы?

— Да.

— С техникой катапультирования знакомы?

— Увы...

— В общих чертах?

— Именно.

— Механик вам покажет. Надо нажать рычаг, и вас выбросит... вместе с сиденьем и парашютом. Побаиваетесь?

— Конечно.

— Пугать не собираюсь, но... себя вините. Если приходится устранять недостатки, значит, они есть. Домашних предупредили?

Саша замялся:

— Нет...

— Хорошо сделали. Прыгать только по приказу командира корабля. Личная инициатива исключается. Механик поможет вам надеть скафандр. Ну, покурите на дорогу — и давайте к машине.

Руководитель полетов и ведущий инженер отошли к пульту управления. Где-то завыла сирена. Саша и Нина закурили.

— «Нет места»! Свинство!— сказала женщина

— Бросьте, Нина. Не такое уж это удовольствие.

— А торчать здесь... и дрожать за вас?

— Спасибо,— Саша посмотрел на Нину.— Я начинаю вас любить, честное слово.

— А я — ненавидеть.

— Значит, мы будем добрыми друзьями. Не сердитесь. Вероятно, летят еще другие. Мы ведь с вами представляем только кабельщиков.

Из тумана снова появился ведущий инженер.

— Пошли.

Нина на прощание сказала Саше:

— Только... пожалуйста, расспросите толком, какой надо нажать рычаг.

— Обещаю,— Саша бросил сигарету.

Нина смотрит ему вслед.

Саша и ведущий инженер медленно удаляются, пропадают в тумане.

Нина подошла к пульту управления.

— Могу я по крайней мере остаться здесь?— спросила она руководителя полетов.

— Можете.

Нина опять закурила. За стеной тумана взревели моторы.

— Прошу старт,— раздался в репродукторе голос командира корабля.

— Старт разрешаю,— сказал в микрофон руководитель полетов.

Он нажал кнопку, вспыхнула сигнальная лампочка. Стена тумана посветлела — где-то вдали ее разорвали лучи прожекторов. Рев моторов стал ритмичным, звенящим и скоро превратился в свист, уходящий высоко в небо.

Голос в репродукторе:

— Высота десять тысяч метров. Все нормально.

— Как меня слышите?— спросил руководитель полетов.

Голос в репродукторе:

— Хорошо. Пробил верхний слой облаков. Нахожусь в стратосфере.

— Постойте,— негромко воскликнула Нина,— сколько же прошло времени?

— Три минуты,— ответил руководитель полетов.

— Сосиски будут готовы через три минуты,— официантка поставила перед Сашей графинчик с коньяком и отошла к стойке.

Нина и Саша сидели у окна, за которым в рассеивающемся тумане тускло светились огни аэродрома. В противоположном конце буфета молча пили пиво механики и пилоты. Нина читала записи в блокноте, временами поглядывала на Сашу. Он тер кулаками уши.

— Ну, как вы?— спросила Нина.

— Паршиво. Оглох. Совсем.— Саша налил себе коньяку.

— Зачем?

— Чтобы вы не думали, что подниматься на этой штуке такое удовольствие.

— В таком случае налейте и мне.

— Не смешите.—Саша отодвинул рюмку, не выпив.

— Не думайте, что ждать на земле легче.— Нина протянула Саше блокнот.— Прочла... Вы правы, в медном проводнике велик процент кислорода. На больших высотах он соединяется с водородом и разрушает проводник.

— Еще раз спасибо,— сказал Саша.

— За что?

— За то, что вы меня ненавидите.

Официантка принесла сосиски.

— Отлично.— Саша посмотрел на часы.

— Оставьте со мной этот тон, Александр Васильевич, слышите?— Нина вынула из дамской сумочки мужской бумажник, чтобы расплатиться с официанткой.

— Очень плохо,— сказал Саша.— А утром снова лететь...

Аня спит.

Щелкнула парадная дверь. Вошел Саша. Зажег свет.

Аня во сне зажмурилась. В руке ее зажато яблоко.

Саша на цыпочках приблизился, положил на место трубку, стал перед Аней на колени, взял из сонной, слабой ее руки яблоко и стал жевать его, с нежностью глядя на худенький Анин затылок.

— Аня!..

Девушка не проснулась.

Саша провел ладонью по небритому лицу, словно стремясь стереть глубокую усталость.

Поднялся, прикрыл балконную дверь, чтобы унять сквозняк, опустился в кресло.

Закрыл глаза. Вздрогнул. Еще раз поглядел на Аню и... заснул. И лицо его стало добрым и мягким.

И когда сквозняк опять распахнул балконную дверь, Саша не шелохнулся.

Аня проснулась от ветра, от ночной стужи. Увидела спящего Сашу. Бесшумно вскочила на ноги, погасила свет, прикрыла дверь.

Тихо села в кресло против Саши и прошептала:

— Александр Васильевич...

Саша не проснулся.

Аня подобрала под себя ноги, накрылась кофточкой и стала ждать.

На улице погасли фонари, прогромыхал грузовик с бидонами молока.

Аня проснулась в кресле от резкого телефонного звонка. Саши уже не было.

Аня кинулась к телефону и услышала в трубке голос Саши:

— Поцеловал тебя я. Яблоко съел я. Деньги на кухне. Вечером придут гости, приготовь что-нибудь для стихийного новоселья... и, пожалуйста, напиши сочинение на «отлично».

Саша вышел из будки автомата, сел в машину, где его ждали Нина и ведущий инженер.

— У нее сегодня первый экзамен,— сказал Саша, и машина тронулась.

Аня вышла из подъезда медицинского института. Лицо ее бледно и несчастно.

Аня сняла туфельки на высоких каблуках, завернула их в газету и надела старенькие босоножки.

Аня медленно шла посреди улицы, ничего не видя и не слыша.

Пронзительно заскрипели тормоза, и Аню толкнуло полированным бортом троллейбуса. Аня выронила сверток с туфлями.

Вздрогнув и зазвенев, троллейбус стал. Пассажиры в проходе повалились друг на друга.

Колесико мачты соскочило с провода, и мачта закачалась над улицей.

— Водители для вас не люди! У них нервов нет! — Дверца водительской кабины открылась, и оттуда выскочила на мостовую толстая разъяренная девушка.— Я же тебя могла насмерть...— Девушка грубо оттолкнула Аню и стала нагибать веревкой мачту.

Позади остановилось уже несколько машин, и водители делали знаки девушке, чтобы она скорей управлялась со своей работой.

Аня искала туфли. Один из них лежал, слегка прижатый покрышкой огромного колеса троллейбуса.

— О чем только думают эти пешеходы?!— не унималась девушка-водитель.

— Пешеходов надо любить,— высунулся из окна веселый молодой человек.

— Пусть не глядят по сторонам на проезжей части, тогда мы будем их любить. Я ей сейчас в морду дам.

— Оксаночка!— послышался голос Ани.

Толстая девушка обернулась и увидела Аню, которая держала в руках туфли. Губы девушки дрожали еще от гнева и пережитого страха, а глаза уже смеялись.

— Анька?! Ты?!

— Я...

— Приехала, проклятая, и прямо мне под колеса?!

Подруги обнялись. А шоферы позади кричали и сигналили.

— Я вчера приехала...— прошептала Аня.

— Хороша! Даже не позвонила. Остановилась-то где? Да что с тобой?

— Несчастливая я,— сказала Аня и крепче прижалась к плечу Оксаны.

— Любить пешеходов надо,— смеялся молодой человек в окне,— но пассажиров тоже не следует забывать!

— Поехали.— Оксана взяла Аню за руку и потянула к своей кабине.— Расскажешь все по дороге.—Затем обернулась к шоферам и крикнула:— Хватит гудеть, говорю! Не видите, с подругой повстречались. Едем уже, едем!

Оксана вела троллейбус, Аня сидела рядом и тихо и сокрушенно повторяла:

— Не могу... не могу ему сказать, что провалилась.

— Ну и дура,— крутя баранку, сердилась Оксана.— Если он к тебе добрый, все должна сказать.— Оксана переключила скорость, нажала педаль тормоза, бойко крикнула в микрофон:— Владимирская горка.

Троллейбус остановился.

— Шесть... шесть ошибок сделала в сочинении,— говорила Аня.— Сосед проверял черновик и точно сказал: шесть.

— А ты плюнь и сдавай дальше.

Пассажиры сошли. Слева в окне мелькнуло лицо веселого молодого человека. Он поклонился Оксане.

— Поглазеть на нас они все любители,— сказала Оксана сердито и включила передачу.

— Отстала я. И заботы. Очень трудно было заниматься...— Аня говорила торопливо, путаясь в собственных мыслях.— И в медсестры напрасно пошла, и сдавать зря приехала... Не по мне это. Только жалко больных... и страшно, когда мучаются и умирают... Но в Новокаменск вернуться мне теперь нельзя. Во-первых, с работы уволилась, во-вторых, директор меня вовсе изведет... и стыдно... И Александру Васильевичу сказать не могу. Я думала... любим мы друг друга — значит, все в моей жизни этим развязано... Но встретил он меня как чужой, неласково... Вторые сутки в Киеве, а мы еще и не поговорили по-человечески—все занят... Нет, он не простит, что я... что я... такая бездарная...

— А вранье простит? — перебила Оксана.

— Как же мне дальше? Ну совсем не знаю...

— Давай по порядку. Во-первых...

Послышался резкий свисток милиционера. Оксана вобрала голову в плечи и увидела, что троллейбус движется под прямым углом к потоку встречных машин.

— Во-первых, я из-за тебя, из-за проклятой, проехала на красный свет,— Оксана затормозила и стала ждать милиционера, который быстро шел к ней, помахивая палкой,— во-вторых, нельзя быть слабой и всего бояться, в-третьих...

Милиционер распахнул дверь кабины.

— Виновата, товарищ начальник,— низким грудным голосом проговорила Оксана и обольстительно улыбнулась.

— Права,— непоколебимо бросил милиционер.

— Прошу. Первый талон. Чистенький, неужели проколете?— Брови Оксаны насупились, и она спросила Аню:— Послушай, а у него нет другой? Ну, женщины другой...

Аня возвращалась на Строительную улицу, мучимая сомнениями и тревогой. Возле дома № 8 ее обогнала Нина Северьянова.

Нина свернула в парадное, стала подниматься по лестнице.

Аня шла следом.

Нина позвонила, и Аня увидела, как Саша открыл дверь.

Аня сбежала вниз, остановилась в полутьме парадного, не зная, на что решиться.

Войдя к Саше в комнату, Нина закурила сигарету и сказала:

— Я выяснила, почему меня опять оставили на земле. Не хитрите. Это вы. Решили щадить?

Аня стояла на противоположной стороне улицы и смотрела на освещенные окна дома. В одном из них появились Нина и Саша.

Позади Ани остановился Гаргантон и тихо произнес:

— Стоит ли?

Аня вздрогнула.

— Здравствуйте, дорогая Аня.

— Ой... Георгий Антонович?!

— Когда смотришь на чужие окна, жизнь за ними всегда кажется заманчивой. Начинаешь завидовать. Стоит ли?

Нина и Саша вышли на балкон.

— Да поймите!— Саша сердился.—Случись что со мной... только вы сможете продолжать испытания кабеля. Только вы. Неужели не ясно?

— Обещаю завтра утром этого вопроса больше не поднимать. Часы заводятся по утрам, как и люди. Но есть слова, которые я не могу вам сказать... Ни утром, ни вечером. И, если вы этого не понимаете...

— Что?

— Я говорю, если вы этого не понимаете...

Звонок.

Саша пошел открывать.

Вошли Аня и Гаргантон.

— Александр Васильевич...— Аня посмотрела на Нину, которая курила в дверях комнаты.

Позади Ани раздался голос Гаргантона:

— Стоит ли?

— Куда же ты исчезла?— воскликнул Саша.— Успехи?

— Я...— Аня снова посмотрела на Нину и попыталась улыбнуться.—У меня все хорошо.

— Ну и отлично, и очень славно. Потом подробно мне расскажешь.— Саша обернулся к Нине.— Знакомьтесь. Это наша Аня.

— Наша?— усмехнулся Гаргантон.

— Северьянова.— Нина протянула Ане руку.

— Ну и переволновался я за вас, старик,— тихо сказал Гаргантон Саше. Затем Гаргантон заглянул в ванну, на кухню.— Мой друг Саша превращается из бродячей собаки в домашнего кота?

Они справляли новоселье принужденно и бестолково. Нина и Аня молча сидели на тахте, мужчины — в креслах. Вино и еда стояли на табурете.

— Есть три практических предложения.— Саша наполнил рюмки.— Первое: в людях надо видеть хорошее, в этом надежда. Но это я говорю себе. Второе: на деньгах надо печатать стихи. Третье: вместо рекламы томатного сока, который и так все пьют с удовольствием, пусть сверкают над домами умные слова. Ура!

В передней послышались голоса.

Появились Иванова и Коваль.

— Бражничать изволите?— спросила старуха и стукнула палкой об пол.

— Павла Федоровна?!— поднимаясь навстречу, воскликнул Саша.— Рад. Очень, очень рад.

— Не будем преувеличивать,—Иванова мужественно тряхнула руку Саши.—Пьете винище, курите табачище и едите трупы убитых животных, как говорил Лев Толстой?

— У нас новоселье. Присоединяйтесь.

— А мы с юношей вторые сутки ищем вас по городу.

— Георгий Антонович, главный технолог,— представился Гаргантон.

— Очень жаль,— сказала Иванова.— Как турки! Стульев нет, а календарь повесили?

— Чтобы не отрываться от действительности,— улыбнулся Саша.

— Я с молодыми девушками,—сказала Иванова и уселась на тахту между Ниной и Аней.

— Я просил вас приехать, товарищи,— сказал Саша,— ввиду обстоятельств, можно сказать, чрезвычайных.

— Опять затруднения с экспериментальным кабелем?— спросила Иванова.

Аня слушала, незаметно разглядывая Нину...

...Ее тонкую, напряженную фигуру и полную грудь, ее красивое, чуть усталое лицо, окутанное дымом сигареты.

— Нуждаюсь в ваших мудрых советах, Павла Федоровна,— продолжал Саша.— И с тобой есть большой разговор, Коваль. Либо медный проводник нас опять подводит, либо...

— Нельзя медь для кабеля плавить в Новокаменске, а кабель производить в Киеве,— ответил Коваль упрямо.

— Во всяком случае,— сказала Нина,— испытания показывают...

Нина не закончила свою мысль и посмотрела на Аню.

Аня, окончательно почувствовавшая себя лишней, поднялась и пошла в смежную комнату.

— Ты куда?— остановил ее Саша.

— Я... там посижу...

— Прости... Но, понимаешь, такой момент...

— Я понимаю,— сказала Аня и закрыла за собой дверь.

Гаснут уличные фонари. Светает. Проехал фургон с молоком. Остановился первый троллейбус, и в него вошли пассажиры.

В папиросном дыму, при свете настольной лампы продолжается ожесточенный спор между Сашей, Ивановой, Ковалем и Ниной. Гаргантон ушел.

— Перестаньте дымить, черти!— Иванова сжала пальцами виски.— Голова разламывается от ваших гнусных сигарет.

— Идем и на эту жертву,— говорит Саша.— Вот... по таблетке пирамидона...

Иванова, Коваль и Нина глотают таблетки.

— Почему вы думаете, деточка,— обратилась к Нине Иванова,— что дело только в меди?

— Вот именно,— сказал Коваль.

— Может быть, ваши пластикаты, применяемые для изоляции кабеля...

— Бездоказательно,— возмутилась Нина.

— Нет уж, извольте выслушать,— продолжала Иванова.— Если на больших высотах они теряют изоляционную стабильность...

Аня не спала. Она лежала на раскладушке в соседней комнате, пыталась читать.

— К сожалению, мы не можем обойтись без вашего кабеля,— доносился голос Ивановой.

— И друг без друга, Павла Федоровна,— говорил Саша примирительно.— Перестанем ссориться. Уже шесть часов утра. Я и так вас безбожно задержал.

— Вы задержали не меня, а технический прогресс,— отрезала Иванова.— В следующий раз полечу с вами сама.

— Прекрасно.— Но только сейчас до Саши дошел смысл ее слов.— Вы?! Полетите со мной?!

— К вашему сведению — у меня отличное здоровье.

— Но, Павла Федоровна...

— Протестую,— сказала Нина,— самым решительным образом.

Аня прислушалась. Снова голос Ивановой:

— Впрочем, ваши возражения меня не интересуют. Александр Васильевич знает, что меня просил лететь ведущий инженер.

Голос Нины:

— А я тоже не намерена уступать.

Голос Коваля:

— Как же быть дальше? Как же решаем с медью, Александр Васильевич?

Аня поднялась с раскладушки, распахнула окно. Она томилась и тоже не знала, как ей быть. Аня смотрела вниз на пешеходов и машины, и со звуками улицы смешивались бесконечно повторяющиеся голоса:

— А я тоже не намерена уступать... Не намерена... Не намерена... Как быть?.. Как быть?.. Как быть?.. Как же решаем с медью?..

— Как же решаем с медью?— сама не зная почему, прошептала Аня.

Раздался хохот.

Аня обернулась и увидела в дверях Сашу, который, беззвучно корчась от смеха, звал ее.

Аня даже перепугалась. Затем подошла к Саше и обнаружила, что все гости его крепко спят: Иванова на тахте, Коваль и Нина в креслах.

— Я им... я им по ошибке вместо пирамидона снотворного дал,— объяснил Саша, подбрасывая на ладони коробочку с таблетками.— Заколдовал медициной.

— Как же решаем с медью?— машинально повторила Аня.— Ой, что я говорю!.. Александр Васильевич, ответьте, для чего человеку дана жизнь?

— Для наслаждения. Весь вопрос в том, что под этим понимать. Я умоюсь... и тогда все обсудим.— И Саша побежал в ванную.

Аня остановилась перед спящей в кресле Ниной, пристально смотрит на нее.

— Почему вы на меня так смотрите?— не открывая глаз, тихо спросила Нина.

— Не знаю... Простите, я вас разбудила?

— Александр Васильевич... ушел?

— Нет.

Нина потрепала за рукав Коваля.

— Пусть спит,— сказала Аня.— Вы спорили всю ночь, и я не могла уснуть, читала до рассвета. Наверно, книги нужны людям потому, что так коротка жизнь... Не можешь уснуть, но можешь прожить сотни жизней, тысячу раз надеяться, умереть, очнуться... и начать новую жизнь... новую чужую жизнь. Вокруг мир... такой огромный... А я все время думала о вас...

— И о нем?— все так же тихо спросила Нина.— Мне тяжело говорить об этом, но я хочу, чтобы вы все знали... Александр Васильевич— необыкновенный человек, и я готова для него на все, кроме лжи и пошлости.

— Вы откровенны...

— Дайте мне слово, что он никогда не узнает об этом.

— Не беспокойтесь.

— Мой муж был убит в сорок пятом в Берлине. Почти все мои сверстники погибли в войну. Жизнь, как вы понимаете, у меня совсем нелегкая. Но я привыкла... быть одной. Я дорожу дружбой Александра Васильевича, которая, разумеется, имеет вполне определенные границы. Как женщина я его не интересую...

Аня молчит.

— От подобной откровенности привкус во рту, как от медной ручки.— Нина закурила сигарету.— Странный разговор для... семи часов утра.

— Самое странное... что я вам завидую,— сказала Аня и пошла на кухню.

Дверь в ванну была открыта, голый до пояса Саша мылся под краном.

На кухне Аня присела на табурет.

— Александр Васильевич!

Шум воды прекратился.

— Да?

— Ухожу я...

Саша появился на пороге — свежий, с мокрыми волосами, в клетчатой рубашке на выпуск.

— Куда?— Он сложил руки на груди и посмотрел на Аню хмуро, без улыбки.— Робкая у тебя душа, Аня... Ты вчера провалилась, я это сразу понял. И мне не понравилось, что у тебя не хватило храбрости сказать мне об этом сразу.

Аня никогда не видела его таким.

— Зачем ты приехала в Киев?

Аня зажмурилась, словно от удара, закрыла лицо руками.

— Не обижайся, Анечка.— Саша сел на подоконник.— Нам действительно надо серьезно поговорить.

— Я... я чувствовала, знала, что в институт мне не поступить... Думала, если вы... если мы...— Аня опустила руки на колени.— Я приехала, потому что... кроме вас, у меня ничего нет хорошего в жизни...

Аня умолкла. В дверях стояла Иванова.

— Могу умыться?

— Примите мои извинения, Павла Федоровна, за неумелое и беспорядочное гостеприимство,— сказал Саша.— Кстати... вместо пирамидона я вам снотворное дал.

Иванова захохотала.

— Заявляю громко и вполне публично, Анечка, мне нравится Александр Васильевич... Усыпил!.. Усыпил!..

Иванова скрылась за дверью ванны.

Саша обнял Аню и сказал:

— Человек должен быть прежде всего человеком. В любви, даже самой счастливой, не найти выхода из противоречий своего, как говорится, общественного существования. Мало иметь честный взгляд на жизнь, нужна еще воля... и характер, чтобы осуществить... осуществить себя в жизни, как личность. Может быть, не то я тебе говорю сейчас, но так я понимаю...

— Не то, не то говорите, Александр Васильевич,— отстраняясь от Саши, произнесла Аня глухо и отчужденно.— Вы просто не рады, что я приехала. Идите в комнату... вас Нина Сергеевна ждет.

— Аня!.. Да о чем ты в самом деле?!

В передней Аня схватила свой чемоданчик, плащ и выбежала на лестницу.

Саша кинулся за ней следом.

В полутьме гулко стучали Анины каблучки.

— Аня! Анька, сумасшедшая!

Саша мчался вниз, перепрыгивая через ступени.

Аня выбежала из парадного...

Свернула в переулок...

А Саша побежал по улице.

Аня натолкнулась на Гаргантона.

Он взял ее за руки и заглянул в глаза.

— Спрашиваю в третий раз: стоит ли?

Аня прислонилась к стене дома.

— Наш друг сооружен из камня, и вы наконец это поняли,— сказал Гаргантон.

Когда Саша вернулся к себе, Нина, как вчера вечером, стояла в дверях комнаты и курила сигарету.

— Вы очень любите эту девушку, Александр Васильевич?

— Я люблю себя. Только себя,— выкрикнул Саша.— Я ее обидел. Жестоко. Подло. Стал рассуждать о назначении человека на земле... Требую, чтобы она думала и чувствовала, как я... А впрочем, я ей сказал только правду... все правильно сказал.

— Она вернется.

— Нет.

— Она вернется.

Звонок. Саша бросился к двери, открыл.

— Она не вернется,— сказал Гаргантон входя.— Я ее видел. Я не знаю ее нового адреса. Я перестал быть добрым.— Поздоровавшись с Ниной, Гаргантон добавил:— Я перестал быть братом милосердия, Саша.

— Я вижу.

— Да. Если вы сегодня же вместе с директором и со мной не поедете в ЦК и не заявите твердо и недвусмысленно, что невозможно вести испытания и одновременно готовиться к переезду в Новокаменск...

— То?

— Я вас очень огорчу, Саша. Мир?

— Война.

Оксана, как всегда, вела троллейбус по освещенному солнцем Крещатику, и рядом с ней сидела Аня.

— Эх, подруга,— говорила Оксана,— я так считаю: только на себя надейся. Все они хороши!

Через ветровое стекло Аня увидела Гаргантона, стоящего возле остановки.

— Вот он,— сказала Аня.

— Так-то видный... твой утешитель,— усмехнулась Оксана.

Троллейбус остановился. Аня вышла и поздоровалась с Гаргантоном.

Гаргантон приветливо помахал Оксане рукой. В ответ Оксана погрозила кулаком.

— Прелестно,— сказал Гаргантон.

Троллейбус отъехал.

— С вами она тоже так сурова?

— Она очень хорошая... И что бы я делала без Оксаны? Вторую неделю живу у нее в общежитии... Стесняю, конечно...

Гаргантон опередил Аню на несколько шагов и осмотрел ее наряд.

— Воскресенье...— словно оправдываясь, сказала Аня.

Они снова шли рядом.

— А почему вы ничего не спрашиваете о нашем друге?

— Не надо!— Аня посмотрела на Гаргантона такими грустными глазами, что он невольно замолчал.

Они поднялись по плоским ступеням и вошли в тень арки, высоко перекинутой между домами. По гранитным плитам неторопливо прохаживались голуби, чистили перья, клевали зерна. Аня долго смотрела на птиц и вдруг заплакала.

— Вы любите птиц?— спросил Гаргантон.

На птичьем базаре они с трудом протискивались в удивительной толпе страстных зевак. Раскачивались на шестах клетки с чижами, щеглами, канарейками, маленькими попугаями.

— Кому продам бразильских попок!— выкрикивала озорная старуха в ярком платке.— Не разлучай, покупатель, попок. Бери обоих. Сто пятьдесят пара.

Птицы за прутьями прыгали, чирикали, щебетали, пели. Здесь же продавали коз, собак, махорку, садки, верши, удочки, весла, спиннинги. Спиннинги покупали интеллигенты, ответственные работники в велюровых шляпах, птиц — пенсионеры и мальчишки. В пыли скулили собаки. Светловолосый мальчик с испуганным лицом держал на веревке доброго лохматого пса.

— Друга продаешь?— спросил мальчика Гаргантон.

Аня искоса посмотрела на Гаргантона.

Мальчик утер нос, в глазах блеснули слезы. Гаргантон сунул мальчику в карман двадцатку.

— Иди домой.

— Не могу,— сказал мальчик,— у нас кошка с котятами. Жека их грызет. Вы возьмите свои деньги, дядя.

— Нет мира под оливами,— сказал Гаргантон,— нет гармонии в этом мире, Аня.

Прямо перед ними взлетела, шумя крыльями, утка, упала в пыль.

— Ей тоже хочется улететь... от людей,— сказала Аня.

— Улететь?— улыбнулся Гаргантон. —Улетим!

В экскурсионном самолете они летели над городом. Гаргантон смотрел на Аню. Аня смотрела в окно.

Под крылом самолета кренились и поворачивались улицы, холмы, Днепр.

По полю аэродрома прохаживались часовые.

Руководитель испытательных полетов сидел за пультом управления и разговаривал по радио с командиром корабля.

За спиной руководителя полетов стояла Нина.

Руководитель полетов в микрофон:

— Командир, девушка из института хочет сказать инженерам несколько слов.

Голос командира:

— Инженеры тут, рядом со мной.

Нина в микрофон:

— Я все равно не прощу, что взяли не меня, а Павлу Федоровну.

Голос Ивановой:

— Вы правы, деточка, мужчины ужасны. А их вкусы чудовищны: Александру Васильевичу, например, нравятся динозавры.

Голос Саши:

— Потому что они лучше разбираются в электронике.

Руководитель полетов:

— Посторонние разговоры отставить! Как вы себя чувствуете, товарищи?

Голос Саши:

— Пристойно.

Руководитель полетов:
— Командир!
Голос командира:
— Да?
Руководитель полетов:
— Где находитесь?
Голос командира:
— Над районом взлета. Высота — двадцать пять тысяч метров. Иду горизонтально на скорости «3 м». Приступаю к выполнению задачи.
Руководитель полетов:
— Хорошо, разрешаю скорость увеличить.
Голос командира:
— Увеличиваю.
Голос Саши:
— Записывайте, Нина... Нестабильность изоляционных свойств кабеля подтверждается. Большие диэлектрические потери...
Нина:
— Александр Васильевич!..
Руководитель полетов:
— Командир, сообщите обстановку.
Голос командира:
— Инженеры спорят... Минуточку.
Нина обошла пульт и взглянула в лицо руководителя полетов:
— Почему они не отвечают?
Руководитель полетов в микрофон:
— Отвечайте, отвечайте!
Голос командира:
— Корабль теряет устойчивость. Пытаемся выяснить причину.
Руководитель полетов:
— Приказываю вернуться. Немедленно садитесь!
— Думаю, что...— говорит Нина.
— Думаю здесь я,— обрывает ее руководитель полетов и говорит в микрофон:
— Я вас не слышу. Я вас не слышу.
В микрофоне какой-то треск, затем снова голос командира:
— Заклинило автопилот. Сейчас инженер объяснит.
Голос Саши:
— Нина, записывайте, записывайте... Соединительные провода... Ложный импульс командному электровычислительному устройству... Записывайте...
Нина:
— Я вас не слышу!..
Голос командира:
— Убрал моторы. Нахожусь в облаках. Быстро теряем высоту.
Руководитель полетов:
— Приказываю экипажу катапультироваться. Немедленно прыгайте.
Голос командира:
— Земля близко. Прыгать поздно.

Голос Саши:

— Записывайте, причину понял...

— Не слышу!— в небо кричит Нина.

— Командир!.. Командир!.. Командир!— повторяет в микрофон руководитель полетов, но в ответ ему раздается только треск электрических разрядов. Руководитель полетов схватил другой микрофон.— Поднять в воздух санитарные вертолеты. Искать корабль в районе старта. Мне — автомобиль.

Завыли сирены. Нина бежит по полю. Ее останавливают часовые.

— П-п-пустите! Пустите меня!..

Из окна экскурсионного самолета Аня смотрит вниз, на город.

— Сверху все в порядке, да?— наклонился Гаргантон к Ане.

— А внизу?

Темная вода под мостом кружила окурки и щепки. Гаргантон и Аня, облокотившись на перила, смотрели вниз, на Днепр.

— Как заметил один умный человек, вторую часть жизни расплачиваешься за ошибки первой.— Гаргантон не волновался, говорил спокойно.— Дорогая Аня, мы с вами не очень последовательные и сильные люди, и поэтому, вероятно, нам обоим не повезло... Выходите за меня замуж.

— Но ведь я вас совсем не люблю,— откровенно призналась Аня.

— Женятся не для того, чтобы любить, а чтобы вместе стариться.— Гаргантон ободряюще, но невесело улыбнулся.

Они стремительно отодвинулись, словно отбежали, оставшись неподвижными на мосту, и мир окружающий повернулся, и вот уже надвигается Саша: он лежит в кресле у себя дома, глаза его закрыты, он жив!

Слышатся шепот, голоса.

Голос Нины:

— Он спит...

Голос Коваля:

— Молчите вы, как вода... а я ведь ничего не знаю...

Голос Нины:

— Он сказал: «Записывайте, все понял...». И связь оборвалась... Командир посадил корабль на лес... но у Павлы Федоровны не выдержало сердце...

Они разговаривают в коридоре.

— Вот ее палка,— сказала Нина.— Больше всего она боялась умереть от болезни, в постели... У нее никого не было...

В распахнутую балконную дверь врывается ветер и метет вокруг ног Саши листки с записями.

— Аня!..— зовет Саша.

В комнату вошла Нина. Коваль остался в коридоре.

— Ветер,— говорит Саша.— Мои записи.

— Я подберу.— Нина закрыла балконную дверь.

— Будем работать.— Саша смотрит на Нину, которая подбирает листки.— Я вас измучил...

Нина села рядом с Сашей.

— Я готова. Только, может быть, лучше...

— Дайте мне записи Павлы Федоровны.

— Вот... Не обращайте внимания, что я...

— Не надо стыдиться этих слез, Нина.

— Когда я вспоминаю, что ее больше нет...

— Такие люди навсегда остаются с нами.— Саша опустил голову на руки. — Павла Федоровна помогла мне понять...

— Да...

— Нашу с вами ошибку. Пишите: «Теперь нам ясно, почему в командном устройстве корабля нарушается работа электронного мозга...».

В дверях показалась голова Коваля.

— Отбываю.

— Угу,— кивнул Саша.— Будь здоров, Коваль. Спасибо.

— Ждем в Новокаменске.

Коваль вышел, споткнулся в коридоре о палку Павлы Федоровны и, как ребенок, зарыдал.

Выбежал на лестницу.

Тяжело стуча сапогами, стал спускаться вниз.

Саша диктовал:

«Новый состав пластикатов для изоляции кабеля, обладающий рядом важных преимуществ при наземном использовании, на больших высотах теряет изоляционную стабильность и ведет к перегреву... Ложные импульсы — его результат». Написали?

— Да,—сказала Нина.

— Бедная Нина,— сказал Саша,— я поступаю с вами бесчеловечно, зову беспрерывно...

Нина отошла к окну, смотрит на улицу.

— Я готова... готова всю жизнь ждать, что вы меня позовете... Аня это знает...

— Не думал...

Спина Нины чуть сгорблена, неподвижна.

— У вас есть... друг. Навсегда.

— Спасибо,— тихо произносит Саша.

— За что?

— За то, что вы меня понимаете.— Саша потянулся, расправил плечи.— Даже совестно... Выспался и отлично себя чувствую.

Звонок. Нина пошла в переднюю.

Входит Гаргантон и говорит Саше:

— В Новокаменск я не еду. Снят. Не понял партию, мешал переезду завода, не занимался новой техникой.

— Так,— Саша сидит с закрытыми глазами.

— Предпочел быть снятым в Киеве, а не в Новокаменске. Но это не все, Саша,— продолжает Гаргантон.— Наша Аня выходит за меня замуж.

Саша не двинулся. Вернулась Нина.

— Нина,— сказал он,—уйдите, пожалуйста... И простите меня. Сегодня работать мы больше не будем. Впрочем...— передумал Саша,— оставайтесь здесь, а мы с Гаргантоном прокатимся за город...— Саша обернулся к Гаргантону.— Не возражаете?

Гаргантон пожал плечами.

— Толков много — толку мало.

— Придется потерпеть.—Саша накинул куртку.—Я знаю, что вы не любите быстрой езды, но... придется потерпеть.

Гаргантон, как всегда, сидел в коляске.

Перемахнули через мост.

Помчались по Полтавскому шоссе.

— Сто,— поглядел Гаргантон на спидометр.— Чего вам еще не хватает?

— Вашей честности.

Фары встречных машин слепили глаза. Быстро темнело.

— Я вас не продал, Саша. Я предупредил.

— Вы друга не продадите — уступите.

— Что? — В ушах свистел ветер, Гаргантон не расслышал.

Саша резко затормозил. Взвизгнули тормоза и покрышки, и мотоцикл завертелся на месте среди проносящихся мимо машин.

Потом Саша подъехал ближе к обочине и сказал:

— Пройдемся.

Первым вылез из коляски Гаргантон, пошел к лесу, обернулся, услышав, как Саша спросил:

— Как же получилось? А?

— Об Ане спрашиваете?

— О вас.

Совсем стемнело, только отсветы автомобильных фар смешивают и путают деревья и их тени.

— Людей разделяют не слова,— скрылся за стволом Гаргантон.

— Верно,— вышел из кустов Саша,— а отношение к себе и к другим людям.

— Разделяют хорьки, волки и обезьяны, живущие в человеческой душе,—донесся из тьмы голос Гаргантона.

— Конечно, проще с этим примириться, чем...— голос Саши заглушил сигнал машины.

От скользящего света фар деревья бегут, падают, смыкаются.

— Копайте глубже, Саша.— Под ногами Гаргантона трещат сучья.— Общество наше не из одних сильных и благородных состоит. Поэтому... что? Принцип материальной заинтересованности, корысть человека используется.

Сноп света ударил в спину Гаргантона

— Нет, не корысть,— сказал Саша,— а жажда справедливого устройства жизни на земле.

Они идут по лесу, возникая внезапно и снова скрываясь за стволами деревьев.

— Жить стоит, если веришь в победу человека над зверем...

— Ах, Саша, еще так существуем, что слишком много приходится тратить усилий на поддержание нормальной температуры 36,8.— Гаргантон остановился и крикнул:

— Я, например, всегда хотел что-нибудь у вас отнять.

— Тогда и решили?..— появился перед Гаргантоном Саша.

— Отнять Аню? Да. Для самоутверждения.

— Речь не об Ане. Если вы не верите в людей... то кому же вы преданы?

— Ответа требуете как друг?

— Как коммунист. Хочу понять вас.

— А вы верите?

— Не верил бы — не мог жить.

— Я тоже верю... но другой раз утомляюсь, если говорить начистоту. Слаб человек, Саша.

На шоссе раздался лязг — железо столкнулось с железом. Послышались голоса, свистки. Саша выбежал на поляну, увидел остановившиеся глаза фар, силуэты людей.

— Чей мотоцикл?— послышался голос.

Гаргантон подошел к месту аварии, когда Саша, окруженный водителями, говорил:

— Был... мой.

Мотоцикл лежал смятый, и перед ним чернел радиатор грузовика и двигались ноги людей.

— Так тебе и надо, дурачок,— бросил окурок шофер с корявым от морщин лицом.— Не будешь оставлять на проезжей части.

— Ну, с этим — все,—словно от чего-то освобождаясь, столкнул в кювет обломок коляски Саша.

Луна светила на шоссе. Саша и Гаргантон шли к автобусной остановке: два человека и две тени на пустынной дороге.

— Вернемся в город, и вы напишете об этом,— негромко сказал Саша.

— Полагаете, партии знать необходимо?— Гаргантон улыбался.

— Да,— обернулся Саша.— Такие, как вы, отнимают у слабых надежду на более достойную жизнь, на товарищество между людьми.— Саша поравнялся с Гаргантоном.— И я заставлю вас написать.

— Смешно! Кто слышал мои слова?— Гаргантон поднял лицо к луне.— Этот бильярдный шар? Не было между нами разговора, Сашенька. Меня нельзя судить, потому что вы пристрастны, а я... вечен, как вечна человеческая слабость.

Маячит впереди спина Гаргантона. Саша нагнал его.

Тяжело дыша, смотрят они друг другу в лицо.

— Ненавидите? Ударьте, Саша. Начните новую жизнь. Знаю, не ударите. Хотите остаться чистеньким?

— Хочу остаться чистым. Вы... не можете, не имеете права быть коммунистом. И я своего добьюсь!

— Лежачего не бьют, Сашенька.— Гаргантон опять улыбался.

— Ну, если вы лежачий... то лежите пока довольно удобно.— Саша схватил Гаргантона за ворот плаща.— Но я вас встряхну, умная слякоть! Я вас на колени поставлю!

Саша прислонился к телеграфному столбу.

Уходит Гаргантон, и тень его тянется за ним.

Гудит столб. Помутнели глаза Саши.

Столб медленно накренился, двинулся, поплыл, зазвучали «голоса телеграмм»:

— После длительных испытаний закончил беспосадочный маршрут, созданный советскими учеными, инженерами, рабочими новый межконтинентальный воздушный корабль... Наши завоевания, говорят в Советском Союзе, это дружба континентов,

а не битва между ними... Едем Ялту буду Новокаменске проездом седьмого двадцать вторым Аня...

Телеграфные столбы мелькают все быстрей. Стучат колеса, заглушая голоса телеграмм.

Бешено дышат поршни паровоза.

В купе вагона жарко. На столике у окна позвякивают бутылки из-под нарзана. Гаргантон спит на верхней полке.

В коридоре у окна Аня тихо разговаривает с попутчиками. Прическа и платье ее стали наряднее, глаза спокойнее и печальнее. Аня рассказывает соседям по купе — обветренному, загорелому агроному с навсегда удивленными бровями и немолодому артиллерийскому генералу—историю своей любви. Она не называет ни себя, ни Сашу, как будто речь идет о других людях.

— Больше года прошло с тех пор,— говорит Аня.— Когда его исключили из партии и он мне стал объяснять, как все произошло, я поняла, что тот... другой человек был прав: во всех своих несчастьях люди сами всегда виноваты — хочешь жить легче, а получается — тяжелей... Он переехал с заводом в Новокаменск...— Аня поглядела на часы на волосатой руке генерала.— Я послала ему телеграмму. Он придет на станцию. Во всяком случае... я надеюсь, что он придет.

Аня вошла в купе и посмотрела на спящего Гаргантона.

Следом за Аней вошли агроном и генерал.

— Да,— сказал генерал,— через пять минут Новокаменск.

Поезд замедляет ход. Стучат стрелки. Огни в окне становятся крупней и чаще. Гаргантон спит.

Поезд подходит к Новокаменску.

Проплыло депо.

На мгновение окно заволокло дымом. Дым рассеялся, и Аня увидела перрон.

Перрон медленно остановился. Лязгнули буфера. Потом ударил станционный колокол и где-то залаяли собаки.

Аня выглянула в окно и увидела стоящего на ветру Сашу.

— Это он,— прошептала Аня.

Генерал сказал, не глядя на Аню:

— Поезд стоит двадцать пять минут.

Гаргантон приоткрыл глаз — тревожный, диковатый, набухший.

Аня сняла с вешалки пальто, хотела надеть и вдруг обратилась к генералу:

— Можно, я накину вашу кожанку? А то уж больно я какая-то... Вырядилась, как свинья в дождь.

Генерал молча кивнул.

Аня сняла с вешалки кожанку. Коснувшись волос Ани, свесилась вниз сонная рука Гаргантона.

Генерал посмотрел на эту руку, и вдруг глаза его встретили острый, насмешливый взгляд Гаргантона.

Генерал отвернулся к окну.

Веки Гаргантона медленно сомкнулись, и трудно было сказать, снова уснул он или мучительно бодрствует.

Аня торопливо прошла мимо проводников...

Соскочила на перрон.

Саша стоял к ней спиной и разговаривал с двумя железнодорожниками.

Аня подошла к Саше. Он взял ее за руку и повел за собой, продолжая объяснять железнодорожникам:

— Это очень ценное и дорогое оборудование...

Возле багажного вагона была обычная суета. Выгружали мебель, посылки и какие-то цилиндрической формы ящики, обшитые холстиной.

— Осторожней, осторожней, товарищи. — Перед Сашей стоял бородатый человек в негнущемся брезентовом плаще и фетровой шляпе.— Пусть выгружают — и прямо на завод. Машина стоит за пакгаузами.

— Будет исполнено, Александр Васильевич.

Саша все еще держал Аню за руку.

— Замечательные приборы, понимаешь, прислали... пассажирской скоростью.— Это были первые его слова, обращенные к Ане.

Они вошли в здание вокзала, и Аня сказала.

— У меня даже нет часов.

Саша подошел к буфетной стойке, сказал буфетчику, показывая на будильник:

— Одолжи, друг, до отхода поезда.

Буфетчик засмеялся и подал Саше будильник. А Саша в это время уже говорил начальнику станции:

— Прошу проследить лично.— Потом, обернувшись к Ане, неожиданно предложил:— Знаешь что, я живу тут совсем рядом, возле станции. Пойдем ко мне и обо всем потолкуем. Еще двадцать минут у нас.

Ане стало совсем горько и совсем весело:

— А, пойдем.

И вот они сидят в Сашиной квартире, и перед Аней стоит будильник, взятый у буфетчика, и Саша говорит:

— Вот на этом самом месте, где стоит мой дом... монтировали часы для города... Помнишь Искру?

— Да.

— Помнишь, ты меня спросила возле кладбища: «Для чего жизнь?»—и сказала, что боязно об этом думать.

— Да-да...

— А жизнь — чтобы сделать мир лучше. Другого счастья не знаю — большого счастья. И мучаешься и мечешься, если нет его, и думаешь о смерти, и хочется все взять от мира, и жизнь наказывает. Все идет по железному закону, Анечка. Я ничего не забыл, однако имею силу жить и без тебя... Стало быть, вспоминаю прошлое, но...

— Саша,— закричала Аня,— любимый мой!..

Отворилась дверь и вошла сильно переменившаяся, посвежевшая Нина Северьянова, а за нею — высокий летчик с умным жестким лицом.

Аня поднялась.

— С Ниной Сергеевной ты знакома,— сказал Саша.— А это ее беспощадный супруг — летчик-испытатель Пархоменко. Мы теперь соседи.

Летчик щелкнул каблуками, и морщины его растянулись в добрую улыбку.

— Очень приятно,— сказала Аня, и Нина заметила, что она действительно радостно удивлена.

Нина и ее муж обменялись взглядами счастливых людей, довольных своей судьбой и друг другом.

В купе вагона агроном и генерал поглядывают на спящего Гаргантона. Два раза ударил колокол. Далеко возник и замер кондукторский свисток. Перрон за окном двинулся. Поплыли тополя.

Генерал сказал, показывая на Гаргантона:

— Спит, сны видит и не ведает, что, может быть, уже холост...

— Думаете, осталась?— спросил агроном.

— И с ней осталась моя кожанка,— усмехнулся генерал.

Поезд набирает скорость.

— Может, разбудить супруга-то?— уже тревожась, спросил агроном.

Открылась дверь. Вошла Аня. Молча повесила на крючок кожанку, села.

— Ну?— спросили агроном и генерал.

Неожиданно раздался хриплый настойчивый треск будильника в кармане генеральской кожанки.

Проснулся Гаргантон, выглянул в окно и увидел далекие огни за пеленой дыма.

— Ну что может случиться в таком крупном населенном пункте?— зевнул Гаргантон.

— Самое хорошее и самое горькое в жизни,— сказала Аня.

— Нельзя хитрить с самим собой и со всеми людьми,— поглядев на Гаргантона неожиданно сказал генерал и вышел в коридор.

Теперь Гаргантон видел только его спину.

— Все логично,— усмехнулся Гаргантон.

— Это был Новокаменск,— сказала Аня.

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Ю. Ханютин

Если смотреть подряд...

Однажды я решил провести следующий опыт: обратившись к пяти киноработникам разных профессий — режиссеру, сценаристу, оператору, актеру и критику, — я попросил в списке фильмов 1958 года поставить галочки против тех картин, которые они видели. Результаты оказались неожиданными. Выяснилось, что никто из моих знакомых не видел и половины фильмов года.

Вспомним наши обычные обсуждения и пленумы — на них мелькают все те же названия: «Летят журавли», «Коммунист», «Тихий Дон», «Отчий дом», «Поэма о море»... Мне возразят: мол,эти фильмы наиболее интересны, они прокладывают дорогу нашему кино, и потому, естественно, им уделяется наибольшее внимание. Все так. Но не становится ли наша дискуссия ограниченной именно потому, что мы забываем о том огромном и не всегда радужном фоне, на котором появляются лучшие фильмы?

Конечно, поспевать за всеми новинками нашего кино стало очень трудно, практически почти невозможно. Сто с лишним фильмов в год! Это значит, каждый третий день нужно смотреть новый фильм. А ведь еще есть и документальные фильмы и зарубежные. И все же... И все же мы смотрим очень мало.

И вот я решил попробовать: а что если смотреть все подряд, ничего не выбирая специально, превратившись в самого ревностного и в то же время терпеливого, непредубежденного зрителя?

В течение двух месяцев я день за днем посещал один и тот же небольшой кинотеатр, не пропуская ни одной премьеры. Я выстаивал в очередях на «Исправленному верить» и свободно проходил на «Отцы и дети», от души вместе со всем зрительным залом смеялся на «Неподдающихся» и тоскливо посматривал на часы, глядя... Но не будем забегать вперед.

Итак, какой же показалась продукция нашего кино, которую я смотрел подряд, приглядываясь к тому, что нравится зрителям и что ими отвергается?

ДИСТАНЦИЯ ПРОЙДЕНА ПО-РАЗНОМУ

Выяснилось, вернее, подтвердилось, что часть зрителей любит фильмы, близкие к детективному жанру.

Их успех обусловлен разными причинами. Иногда он сродни успеху тех книг, которые издаются весьма солидным тиражом в библиотечке приключений Воениздата. Читатель, купивший «Бумеранг не возвращается», просиживающий вечера над романом «И один в поле воин», обязательно пойдет на «Жизнь прошла мимо».

В других случаях фильм идет дальше детектива и соответственно интерес к нему не исчерпывается острым сюжетом. Но, так или иначе, было бы чистоплюйством игнорировать эти фильмы. Зритель любит их — значит, они имеют право на жизнь, значит, нужно делать их лучше, а не третировать свысока.

Иногда фильмы о преступниках сравнивают с западными детективами, утверждая, что они отвечают на ту же потребность в остром переживании, таинственности, на-



«ЖИЗНЬ ПРОШЛА МИМО»

пряженном ожидании драматической развязки и т. д. Но есть и существенная принципиальная разница между нашими и буржуазными картинами этого рода. При любых издержках авторского замысла у нас не увидишь смакования зверства и насилия, не встретишь воспевания жестокости, утверждения «сильной личности», сверхчеловека.

Четыре фильма, которые сошлись на экране, — «Жизнь прошла мимо», «Ваня», «Стучись в любую дверь», «Исправленному верить» — ясное тому доказательство. Они рождены добрым желанием показать, как наша жизнь выпрямляет ошибившегося человека, как исправляет она самые тяжелые случаи неудачного воспитания, несчастных жизненных обстоятельств. Тема важная, благородная, подсказанная самой жизнью. Мы знаем, как наше общество переделывает самые трудные судьбы.

Но между замыслом и воплощением часто лежит, как известно, дистанция изрядного размера. Одни авторы прошли ее лишь с некоторыми потерями, другие потерпели полное крушение.

ПРАВО НА ТРАГЕДИЮ

Авторы сценария «Жизнь прошла мимо» М. Ерзинкян и П. Набоков решили показать наитруднейший случай исправления преступника. Их герой не какой-нибудь мальчишка, проваливающийся на первой домашней краже. Бандит, убийца — вот кто решает исправиться, искать новую жизнь! Но, увлекшись трудностью перековки своего героя, щедро наделяя его отрицательными качествами, авторы хватили через край, и... герой оказался настолько плох, что не захотелось видеть его исправленным.

Акула во время побега трижды предает своих товарищей. Он не подает им руку помощи, хотя это так просто. Он подсылает убийцу к своему ближайшему другу, который дал ему пищу и кров, он готов убить любящую его женщину. И в ту минуту, когда зритель уже томительно мечтает о высшей мере наказания, Акула вдруг раскаивается, соображает, что «жизнь прошла мимо», и отправляется добровольно в лагерь, чтобы по пути быть убитым ударом бандитского ножа и оплаканным сердобольными авторами.

Ничего страшного в том, что на экран выведен уголовник-рецидивист. Мы помним героев «Путевки в жизнь» и погодинских «Заключенных». Зритель, затаив дыхание, следил за их судьбой. Потому что под грубостью, напускным цинизмом угадывал здоровое человеческое начало, незаурядный характер — замутненный, развившийся уродливо, но не погубленный, способный возродиться к новой жизни. В фильме «Жизнь прошла мимо» дело обстоит несколько иначе.

Трудно сказать, случайно или намеренно авторы фильма дали своему герою кличку «Акула». Но напрашивающаяся ассоциация с известным рассказом О'Генри становится от этого еще более очевидной. Герой О'Генри, бывший бандит, а ныне биржевик Акула Додсон, хладнокровно пристрелил своего товарища по ограблению поезда, когда во время бегства одна из лошадей сломала ногу: «Очень жаль, Джо, но Боливар не вынесет двоих». Этот же принцип — «Боливар не вынесет двоих» — применяет новый, современный Акула. Но если О'Генри нашел точные ноты иронического, брезгливого отношения к своему герою, то авторы «Жизнь прошла мимо» любуются им, жалеют и в конце концов оправдывают то, чему нет оправдания. В этом вся разница. Подлеца делают трагическим героем. А он не имеет права на трагедию.

Авторы фильма справедливо стремятся показать, что наше общество как бы вы-

талкивает из себя Акулу. Преступнику нет ходу; весь строй советской жизни властно толкает его на новый путь. Но доказывается эта правильная мысль прямолинейно и неубедительно.

И, в сущности, единственной реальной мотивировкой душевного перелома в Акуле является его встреча с сыном.

Последнее свидание Акулы — Г. Гая и Нинки — Л. Толмачевой; ее смятение, ожидание неминуемой расправы, решимость до конца идти своим честным путем и его тяжелая, угрюмая настороженность, недоумение, а затем открывшаяся правда ее бескорыстной любви к нему, смятенная радость встречи с сыном — все это сыграно задушевно и точно. И все-таки здесь уже происходит ловкая подмена героя. Это уже не тот Акула — холодный и циничный человек, которого мы видели в начале фильма, а другой, имеющий со своим предшественником мало общего.

КОНФЛИКТЫ И НЕДОРАЗУМЕНИЯ

Если в фильме «Жизнь прошла мимо» героя перечернили, то с героем картины «Исправленному верить» произошло прямо противоположное. Название фильма вовсе не соответствует сути дела. Некому «верить», потому что нет «исправленного». Герой картины Андрей Коваленко предельно честен, умен, положителен.

Сценарист Д. Храбровицкий, режиссер В. Жилин все время подчеркивают это, точно теребят зрителя за рукав — посмотри, посмотри, каков он дома, — и крупным планом показывают кубки за спортивные успехи, шахматы на столике, портрет отца в буденовке (семья-то какая!); а вот он на работе — огромный портрет передовика Коваленко в доке; а вот его моральный облик: один из рабочих украл у мастера инструмент, и, никому ничего не говоря, Андрей возместил пропажу, а теперь регулярно выплачивает деньги из своей зарплаты — только бы не пострадала рабочая честь.

Правда, у Коваленко есть одно пятнышко: он провел год в заключении — сидел за драку. Но от привычки бить морду он вовсе не избавился — именно таким способом «учит» он проворовавшегося товарища. Итак, «каким он был, таким он и остался», — проблема «исправленному верить», по существу, снимается.



«СТУЧИСЬ В ЛЮБУЮ ДВЕРЬ»

Многое в фильме звучит почти цитатами из «Дела Румянцева». И там и здесь несправедливое, подстроенное преступниками обвинение честного парня. И там и здесь любящая девушка, остающаяся верной до конца; два следователя — один чуткий, другой близорукий службист — продефилировали из «Дела Румянцева» в «Исправленному верить». Если за Сашу Румянцева вступались шоферы автобазы, то за Андрея Коваленко воюют рабочие дока.

Но если в «Деле Румянцева» был настоящий драматизм, ставилась большая нравственная проблема, то в картине Одесской студии есть лишь отдельные удачные сцены, искреннее исполнение роли Коваленко — и увы! — все время ощущается подделка под жизнь. Румянцеву пришлось столкнуться с трусостью товарища, с карьеризмом и бездушием следователя. Он прошел через тяжелое душевное испытание. А Коваленко прошел только через две драки с ворами. С самого начала все настолько облегчено, настолько не всерьез, что ни зритель, ни действующие лица не сомневаются в конечном благополучии главного героя. Все воюют за него. Все демонстрируют внимание, понимание, чуткость. Рабочие, начальство, друзья, следователи.

И вот уже все кончается счастливо. Главный бандит, напоминающий то ли академика, то ли иллюзиониста из цирка, после обмена со следователем остротами и любезностями в шикарном вагон-ресторане



«ИСПРАВЛЕННОМУ ВЕРИТЬ»



«ВАНЯ»

наконец сдается. А герой и героиня бегут куда-то, как обычно бегают в финалах фильмов. Одна лишь деталь: они бегут по одесской лестнице, той самой, которая стала кинематографической святыней после «Броненосца «Потемкина». Режиссер В. Жилин смело вводит ее в кино, чтобы заставить пропрыгать по ней героев и на последнем марше дать Андрею возможность надеть на палец Зое гайку вместо кольца... Это и есть «продолжение традиций»?

Но дело даже не в отдельных бестактностях. Фильм «Исправленному верить», подобно многим своим киноблизнецам, очень напоминает старинную игру: «да» и «нет» не говорить, черного и белого не покупать, не смеяться, не улыбаться — никаких неприятностей, никаких переживаний, ни плохих концов, ни трудных обстоятельств.

И здесь вспоминаешь историю с раскаявшимся вором, рассказанную Н. С. Хрущевым в его выступлении на Третьем съезде писателей. Почему она так глубоко волнует? Потому, что в ней есть неприкрашенная правда жизни. Герой ее был наказан действительно за дело и не так-то легко на первых порах приживается к новым условиям. В «Исправленному верить» все, кажется, озабочены только одним: как помочь Коваленко. В жизни, оказывается, бывает и суровее и сложнее. Может быть, и не очень повезет с работой, и у людей будут какие-то другие, свои дела, помимо твоих беспокойств и забот. И материально придется туговато. А на руках семья... Все это трудности реальные, острые. Как они не похожи на те недоразумения, которые придумываются в фильмах, — то ли это обида возлюбленной на мнимую невнимательность героя, то ли явно придуманная сцена на балконе, заставившая героя фильма «Ваня» подумать, что его девушка отдала сердце другому. Реальная жизнь убирается, герой вступает в условный кинематографический мир с его особыми законами, конфликтами, взаимоотношениями.

И самое ценное в скромном фильме «Стучись в любую дверь», снятом режиссером М. Федоровой по сценарию В. Спириной, — черты подлинности, приметы современной жизни.

Схема фильма, в общем, весьма традиционна. Безнадзорный парень Геннадий Краснушкин попадает под влияние вора-рецидивиста, принимает участие в краже, затем осознает свой проступок и начинает новую жизнь. Но знакомый сюжет авторы наполнили достоверной житейской правдой. Они точно показали условия жизни, быт хулиганствующих подростков, атмосферу, их окружающую. Замороченная, постоянно в хлопотах, в разъездах мать Краснушкина. Отец погиб на фронте. Спекуляция билетами у кинотеатра, карточная игра на

чердаке. Как точно передана режиссером эта унылая, скучная, для перетирания времени, забава — удары сложенными картами по носу проигравшего, бесконечно повторяющийся мотив бессмысленной блатной песенки. Ребятам некуда себя деть, и появляется тот, кто заменяет им спорт, развлечения, кто по-своему утоляет их страсть к романтике, — вор-рецидивист Прохоров.

Фильм беспощадно точно раскрывает механику того, как хорошие ребята становятся хулиганами и преступниками. Но обратный процесс перевоспитания показан куда слабее. Здесь и достаточно условная фигура чуткого капитана милиции Сушкова. И парадный, роскошный, холодный клуб,— по замыслу автора, он, очевидно, должен представлять светлый мир, который открывается Краснушкину. (Но, ей-богу,на чердаке в самом деле как-то уютнее.) И чинная, благопристойная вечеринка передовых комсомольцев, где все так скучно, лишено непосредственности, молодого задора, веселья.

Пожалуй, только во внутренней честности, прямоте Краснушкина, убедительно переданной В. Подвигом, есть реальное оправдание происшедшего в нем перелома. Именно эта душевная чистота бросает его в смертельную схватку с бандитом Прохоровым — «Людям жить не даешь, гад!», поднимает финал фильма почти до патетического звучания.

В «Ване», выпущенном Свердловской студией, то же противоречивое сочетание подлинного и выдуманного, что и в картине «Стучись в любую дверь». Опять-таки с хорошим знанием быта показана обстановка обывательской семьи, где живет лишившийся матери Ваня, школа, где он учится, его легко ранимое самолюбие бездомного парня. А дальше врывается плохая литературщина: романтическое знакомство с вором и спекулянтом Яшкой; наивное затягивание и заманивание в преступные сети. И, как водится, добрый ангел в лице парторга завода, останавливающий Ваню в тот решительный момент, когда он собрался уже бежать из города. Естественные сцены встречи Вани с бывшими учениками его умершей матери и плохо сделанные эпизоды его работы на заводе...

Вообще надо сказать, что приобщение героя к труду в очень многих фильмах выглядит сейчас как-то странно. Только-только Генка Краснушкин положил первый кирпич на стройке, и перерождение уже свершилось. Только-только герой нового казахского фильма «На диком бреге Иртыша» — отцовский нахлебник, бездельник и хулиган — взялся за лопату, и вот уже к нему возвращается его возлюбленная, прощает отец и сам он становится образцом прилежания.

Лопата сама по себе приобретает магическую силу. Тезис о могучем воспитательном значении труда не реализуется в художественно убедительном образе, а лишь иллюстрируется, как мысль обязательная, но неинтересная, «некинематографичная». Так, Краснушкин, едва успев стать каменщиком, перебрасывается к прямому поединку с бандитом; Ваня, едва встав к станку, начинает ловить воров, крадущих на заводе детали; Коваленко, стукнув символически по заклепке, вступает в дебри детективного сюжета. К самой теме перевоспитания, как выясняется, в общем, вкуса нет.

И невольно вспоминается «Путевка в жизнь». Драматизм вооруженной схватки с бандитами не заслонял в ней драматизма перевоспитания трудом. То новое и хорошее, что врывалось в мрачный мир беспризорщины вместе с Сергеевым — Н. Баталовым, что захватывало вчерашних воров в трудовом порыве, было показано в фильме двадцатипятилетней давности куда сильнее и убедительнее. Без сентиментальности и назойливой иллюстративности.

РАСКРЫТЬ ВРЕМЯ ИЛИ «УБИТЬ ВРЕМЯ»?

Всегда ясно ощутимо, во имя чего авторы взялись за фильм. Внутренний авторский монолог как бы звучит в каждом кадре картины: я хочу сказать о ребятах, которых портит улица; о бездушии и трусости обывателя; о доверии и подозрительности. Или монолог другого рода: вот здесь я заставлю бандита вынуть нож и три минуты водить им за спиной героя; здесь девушка увидит, как убивают ее возлюбленного, но не в силах будет ему помочь; здесь я дам все доказательства вины героя — его будут обличать следы крови на месте преступления, отпечатки пальцев — и никто, кроме него самого и зрителя, не будет знать о его невиновности. Повторяю — эта невысказан-

ная авторская установка всегда чувствуется зрителем. И коль создатели фильма стремятся только похлеще закрутить сюжет, дать зрителю серию душещипательных сцен, спекуляции подобного рода не прикроешь никакими возвышенными словами о гуманизме, добре и красоте.

Острый детективный сюжет жил и, очевидно, всегда будет жить в искусстве. Но использовать его можно двояко. Или, как это делал Достоевский, чтобы через факты уголовной хроники, через запутанные ходы детективного сюжета раскрыть время, характеры людей, глубочайшие социальные и моральные конфликты. Или, как это делают бесчисленные авторы детективов — зарубежные и отечественные, чтобы пощекотать читателю нервы, дать возможность «убить время».

Вот два «дела» — «Дело Румянцева» и «Дело «пестрых». Это два полюса в решении темы. Два крайних случая, между которыми огромное количество различных модификаций. И если «Стучись в любую дверь», «Ваню» скорее можно отнести в «лагерь» «Дела Румянцева», то «Жизнь прошла мимо», «Исправленному верить» стоят ближе к «Делу «пестрых».

Вряд ли необходимо разъяснять, какое направление отвечает целям и задачам подлинного искусства.

Так же остро ставится вопрос «во имя чего?», когда сценарист, режиссер берутся за экранизацию известного произведения прозы.

ВОСКРЕШАЯ ПРОШЛОЕ

Гоголевская «Шинель» и «Жестокость» П. Нилина — вот бесспорно две наиболее значительные экранизации последнего времени*. Два молодых режиссера. Для Алексея Баталова первая работа, для Владимира Скуйбина — вторая. И при всей несхожести материала фильмы эти невольно полемизируют друг с другом. Они противоположны по самой сути, по изначальной задаче, поставленной их авторами.

Нужна была смелость, чтобы взяться за экранизацию «Шинели», да еще выбрать ее для дебюта в кинорежиссуре. За спиной А. Баталова стояли опасные соперники — Козинцев, Трауберг, Москвин, с их фильмом двадцатых годов, итальянец Латтуада, поставивший «Шинель» недавно. И если Баталову нужно было доказать свое право быть режиссером, яркость, изобретательность своего творческого мышления, то он это доказал...

Фильм поначалу захватывает массой талантливых деталей, рискованностью актерских приемов, доведенных исполнителем роли Башмачкина Р. Быковым до уровня эксцентриады. Это и многочисленные проходы Башмачкина по городу — его пугливая, семенящая походка, сохраняющая свою неуверенность даже в момент величайшего торжества, когда Акакий Акакиевич шествует в новой шинели. Это и сцены в департаменте. Акакий Акакиевич — Р. Быков делает свою жалкую, механическую работу с восторгом, даже с упоением. Он не просто переписывает «входящие» и «исходящие». Он священнодействует, творит!

Но особенно интересны в фильме эпизоды знакомства с новой шинелью. Именно знакомства. Для Башмачкина — Быкова шинель почти одушевленное существо. Он гладит ее, качает на руках, как ребенка. Он укладывает ее на кровать, добровольно, как почетному гостю, отдавая ей лучшее место в доме.

Но почему же, чем дальше разворачивается действие фильма, тем большую холодность ощущаешь к нему, тем меньше волнует судьба Акакия Акакиевича?

Дело, должно быть, в том, что Акакий Акакиевич у Быкова даже не жалок, а неприятен, когда, хихикая, выводит свои каракули, зверьком копошится в углу над лоханью с грязным бельем, когда, шевеля губами, подсчитывает свои капиталы. Он уже выламывается из реального, человеческого мира, когда забавляется со своей шинелью.

Он отталкивает, а должен вызывать сочувствие. И потому в финале лишь брезгливую жалость вызывают его ковыляющий бег, сумасшедшие глаза, беззвучный крик, рвущийся из широко раскрытого рта. Он патологичен, а не трагедиен. Но где же эти гоголевские невидимые миру слезы, где эта боль за поруганного маленького человека? Ее не чувствуешь в фильме.

Может быть, героя не любишь потому, что его не любят авторы фильма? Кажется, что Р. Быков и режиссер с холодным и жестоким любопытством препарируют

---

*О «Судьбе человека» см. в № 6 нашего журнала.

своего героя. Они показывают не человека, а пародию на него. Режиссера и актера интересует в Акакии Акакиевиче не то человеческое, задушевное, что живет под жалким чиновничьим вицмундиром, мечтает, страдает, надеется, а отклонение от этого человеческого.

Р. Быков — актер изощренной формы. Ему не свойственны теплые, мягкие тона. Он предпочитает краски холодные и жесткие. В конце концов, режиссер сам подбирал себе главного исполнителя — значит, такой Акакий Акакиевич ему подходил. Но «Шинель» становится ненужной, когда из нее вытряхнут человек. И при всей щедрости режиссерской фантазии, при массе находок, интересных деталей, каждая из которых в отдельности может привести в восхищение,— фильм оставляет тебя холодным, кажется длинным, затянутым. Зритель не пережил судьбу Башмачкина, как судьбу человека, не почувствовал возмущения против жизненного уклада, калечащего человеческую личность.

Все мы вышли из гоголевской «Шинели», — писал Достоевский, подчеркивая великую силу человечности, заключенную в этом произведении, гуманистическую традицию всей русской литературы. Но могла ли большая литература выйти из такой «Шинели», какая показана на экране?

И снова возвращаешься к тому же вопросу: во имя чего? Во имя чего же поставлена сегодня «Шинель»? В чем видели авторы ее современное звучание? Она стала поводом для талантливых проб пера, для блестящей режиссерской и актерской фантазии. Но не то же ли это самое, что играть концерт Рахманинова, лишь упражняя беглость пальцев?

В. Скуйбин, ставя «Жестокость», кажется, менее всего был озабочен тем, чтобы продемонстрировать свое мастерство. Не использовал ни одной возможности для эффектной мизансцены, неожиданного ракурса, многозначительной детали. Режиссерский строй фильма строг, почти аскетичен. Только характеры, только мысль. И настойчиво повторяемый прием: крупный план. Заглянуть поближе, прямо в глаза — в заплывшие бешеные глаза атамана Воронцова — А. Ячницкого, уклончивые, бегающие глазки начальника угрозыска — Н. Крючкова, надменно прищуренные, наглоратые глаза Узелкова — В. Андреева,



«ШИНЕЛЬ»



обжигающие, прямые, настойчивые глаза Веньки — Г. Юматова.

Двадцатые годы, далекий сибирский городок, работа угрозыска — почему не устарело это? Почему так волнует читателей повести и зрителей фильма? Хорошо играют актеры? Да, безусловен успех Б. Андреева, показавшего недоверчивого, упрямого, неистового в поисках правды сибирского мужика Лазаря Баукина. Да, роль Веньки Малышева — лучшая в твор-



«ЖЕСТОКОСТЬ»

ческой биографии Г. Юматова. Но так ли мало удачных ролей? Вот и З. Кириенко очень хорошо играет «Сороку-воровку», и Р. Быков мастерски исполнил Акакия Акакиевича. Но все-таки не стали эти образы, фильмы событием в жизни нашего кино.

Дело, должно быть, в том, что вопросы, волнующие героев повести, и сегодня сохраняют живой, принципиальный смысл. Доверие к человеку и глупая подозрительность, суровость революционного гуманизма и тупая жестокость, ответственность за судьбы народа и холодное равнодушие — все эти темы режиссер донес до сегодняшнего зрителя бережно и страстно.

Мы до сих пор еще по привычке считаем, что «разговоры противопоказаны кино», хотя уже «Двенадцать разгневанных мужчин» могли бы убедить в противном. И в «Жестокости» главное, самое захватывающее — сцены «разговоров» Веньки Малышева и Лазаря Баукина. Потому что они разговаривают не просто так, чтобы поговорить. От результата этих разговоров зависят их судьбы...

«...Мы за все отвечаем, за все, что было при нас», — с такой проникновенностью, так глубоко выстраданно произносит Венька — Юматов эти слова, что они становятся ключевыми в фильме.

Пожалуй, не слишком удачен конец фильма: очень важная мысль о торжестве идей, за которые боролся Венька Малышев,— мысль, в сущности, доказываемая всем фильмом, — в этих последних кадрах выражается иллюстративно и прямолинейно. И все же этому скромному, непритязательному фильму я отдаю решительное предпочтение перед шумно талантливой, щеголевато-блестящей «Шинелью». Потому что в «Жестокости» я ощущаю живой, современный смысл, понимаю, **во имя чего** она сегодня сделана.

А иначе к чему вообще ставить классику, произведения, рассказывающие о прошлом? Ну для чего мне в продолжение двух часов следить, как вырождается пореформенный русский помещик и как грубоватый молодой человек эпатирует богатых барынь и аристократических стариков? Но ведь что-либо иное в «Отцах и детях», поставленных ленфильмовцами, трудно увидеть. Не раскрыли они общечеловеческий, философский смысл романа — драму человека, идущего впереди века, трагедию героя, на стороне которого историческая справедливость, но отнюдь не реальная сила. Вот и получилось, как сказано в аннотации, выпущенной «Рекламфильмом»: «Основная мысль произведения... борьба молодого поколения разночинцев, представителем которого является Базаров, со старым, отживающим миром помещиков-крепостников». Не интересует меня эта «основная» мысль.

И, судя по полупустому залу, вообще мало кого интересует.

Я уже заранее предчувствую возражения:

— Ах, опять эти доводы — «зрителю нравится», «зрителю не нравится». Так ли они безусловны? Ведь это еще смотря о каком зрителе идет речь. Ведь он неоднороден, у него разные вкусы. Итальянские фильмы, очень нравившиеся одним, других оставляли равнодушными. Свой зритель у «Тарзана»,

у австрийских сентиментальных комедий, а свой у «Похитителей велосипедов» и «Поэмы о море».

Все это верно. И все же есть случай, когда мнение зрителя является окончательным. Это тот случай, когда зритель «не идет» в кино. Если полный зал не всегда свидетельствует о высоком качестве картины, то зал пустой являет собой свидетельство красноречивое и убедительное. Я не верю в никем не понятые киношедевры.

Однако речь сейчас как раз пойдет о фильмах, обычно дающих полные сборы. Правда, не всегда потому, что они так хороши. Попросту у зрителя есть свои постоянные привязанности, любимые жанры, и, когда дело доходит до них, он в сущности становится похожим на того мальчишку, который пятьдесят раз ходил на «Чапаева», надеясь, что герой наконец выплывет... Одним из таких пристрастий является кинокомедия.

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЕЕ ИМИТАЦИЯ

Если учесть обычную скудость произведений комедийного жанра в нашем кино, то, как говорится, «истекший период» дал довольно богатый урожай. Три комедии за три месяца. И самое приятное, что одна из них, несмотря на довольно нелепое название «Неподдающиеся», в самом деле хороша.

Давно уже мы не видели комедии, построенной на рабочем, заводском материале. Почему-то наши комедиографы обычно находили смешное только в жизни эстрадных артистов и участников самодеятельности.

Драматург Татьяна Сытина и режиссер Юрий Чулюкин счастливо нашли, весело и легко разыграли действительно смешную и трогательную историю о маленькой беспомощной девушке, взявшейся перевоспитать двух рабочих парней, цеховых остряков, лодырей, выпивох — Грачкина и Громобоева. Решается эта коллизия неожиданно. Героиня комедии Надя Берестова перевоспитывает своих подшефных не продуманными педагогическими приемами, а скорее вопреки им. Она искренна, непосредственна. А ее подопечным — грубоватым, но добрым ребятам — просто неудобно подводить своего по-детски беззащитного педагога. Они откликнулись на естественный человеческий порыв — живо и сердечно. Так раскрывается мысль комедии о чуткости, душевности, естественности, искреннем и сердечном отношении к человеку.

Обаяние «Неподдающихся» не в особых комедийных находках, а в очень точном, конкретном вúдении черт сегодняшнего быта.

Сценарист и режиссер досконально знают своих героев, они прошли с ними через рабочие общежития, цехи, парки культуры и даже милицейские камеры. Удачи картины — это удачи маленьких, но точных жизненных штрихов. Это и великолепно схваченная скучная лекция в клубе, от которой через полчаса роковым образом засыпают даже самые закаленные энтузиасты, это и танцевальный конкурс в парке культуры и отдыха — затейница, остервенело, со скандалом вручающая призы. Это, наконец, и сами герои: Грачкин — Ю. Белов — с его небрежным шиком первого танцора, с постоянной каверзной улыбочкой. И Громобоев — А. Кожевников — поскромнее, посерьезнее, влюбленный в своего старшего друга, этакий преданный оруженосец. Да, это современная комедия. И в этом ее сила. Она современна по самому ощущению сегодняшней жизни, по решению образов, по изобразительным приемам. И это необходимое качество, без которого не может быть успеха в искусстве.

В самом деле, мы все время повторяем: современность — главное. И не замечаем, что под видом современности в наше искусство часто лезет ветхозаветная старина. Выволакиваются старые сюжеты, знакомые конфликты, приевшиеся штампы — и все эти вчерашние кушанья подаются под сегодняшним соусом. На строительстве электростанции или в колхозе разыгрывается все тот же любовный треугольник; на современном заводе новатор-инженер по-прежнему воюет с консерватором-директором. Все спасают плотину от наводнения и перевоспитывают оторвавшегося от коллектива индивидуалиста. И просто так, по любому случаю упоминается спутник, ракета — для придания ультрасовременного колорита. А некоторые легковерные рецензенты радостно восклицают: картина отражает сегодняшний день, гигантский размах строительства, ведущегося... и т. д. и т. п. А ведь на самом деле ничего она не отражает, кроме некоторой понаторелости авторов, их хорошей литературной памяти.



«НЕПОДДАЮЩИЕСЯ»



Классический пример такой мнимой современности — новая комедия Б. Ласкина и В. Полякова «Не имей сто рублей...».

На первый взгляд фильм рассказывает о скромных советских людях — энтузиастах своего дела, о народных талантах. Но это только на первый взгляд. Действие картины разворачивается вокруг краеведческого музея.

И кажется, что понятие «музейность» обретает в фильме неприятную для авторов двусмысленность. Весь фильм напоминает доисторический, хотя и малоценный экспонат — так сказать, ширпотреб детства человечества.

Итак, в скромном краеведческом музее плетется сложная интрига: заместитель директора мечтает подсидеть самого директора — бескорыстного энтузиаста музейного дела. Заместитель этот — человек совершенно неграмотный в области истории материальной культуры, но, судя по его репликам, обладающий завидными познаниями в истории бульварной юмористики. Во всяком случае, его замечания насчет Венеры Милосской — «статуйка-то требует ремонта», насчет древнего сосуда — «посуда, бывшая в употреблении» — бесспорные цитаты из дореволюционных юмористических журналов. И вот интриган-заместитель посылает поддельное анонимное письмо, в котором сообщается о местонахождении ценного клада. Легковерный директор мгновенно загорается и отправляется в экспедицию, которая должна погубить казенные средства и его карьеру. Дальше идет цитата уже из «Золотого теленка». По шоссе тарахтит машина — прямой потомок знаменитой «Антилопы». В машину подсаживают случайных пассажиров.

Первый из них — девушка на переезде. Когда на экране появилась густо накрашенная, с наклеенными ресницами актриса и, улыбнувшись под Мэри Пикфорд, запела чужим оперным голосом, это сначала вызвало удивление. Пела она, неудобно сидя на чердачной лестнице, зачем-то держа в руках курицу, затем плавным актерским жестом выпустила курицу и побежала вниз. Рядом стояла машина, из которой высунулся оператор, ожесточенно снимая девушку. «Ага, очевидно, пародия на колхозные фильмы», — подумал я. Однако оказалось, что вся эта сцена снята режиссером Г. Казанским всерьез. Оказывается, зрителю предлагали познакомиться с «народным талантом». Е. Немченко изображала дочь стрелочника. Но, право, когда ее потом не приняли в оперный театр, трудно было разделить возмущение героев. Я бы тоже не принял. Конечно, интриги интригами, старые не пускают на сцену молодых. Но ведь даже в опере подобная манера исполнения уже считается дурным тоном.

Потом в машину посадили научную сотрудницу Корецкую — дамский вариант Паганеля из «Детей капитана Гранта». Та же рассеянность, чудачества, очки, нелепая шляпка. Л. Шагалова, пожалуй, единственная в фильме играет хорошо, ищет какую-то характерность — но образ ее, в сущности, тоже из музея. Потом Филиппов небрежно разыграл одну из бесчисленных вариаций своих жуликов и милиционеров. Соорудив из них коктейль, он назвал его администратором гостиницы. Потом, приняв в свою компанию шесть мало запоминающихся и малообаятельных парней, экспедиция отправилась на поиски клада.

К этому времени стало уже так скучно, что я начал посматривать в зрительный зал. Зал был мрачен. На некоторых лицах еще блуждала ожидающая полуулыбка. Зрителю мучительно хотелось засмеяться. Ну, хоть разок — за свои три рубля. Но случая не представлялось. И когда казалось, что люди уже начнут вставать со своих мест, — зал грохнул. Я посмотрел на экран. Чувствуя, что комедия увядает на корню, авторы в отчаянии выбросили последний козырь: Корецкая, как была в шляпе и очках, упала с парохода в реку. За ней рванулся герой, а дальше посыпались как горох остальные члены экспедиции. К действию это не имело ни малейшего отношения — но почему же не вспомнить Макса Линдера, он ведь понимал толк в деле. И наконец, угостив зрителя древней остротой относительно медведей, авторы быстро повели дело к развязке...

Наконец, еще одна кинокомедия, на этот раз Киевской студии — «Первый парень». Опять-таки схема, на первый взгляд вполне современная.

Героиня фильма Одарка — передовой животновод. Она так запечатлена в первых кадрах с поросенком в руках. Влюбленный в нее Юшка — неплохой механизатор. Только недопонимает значение культурных развлечений. Но демобилизованный из армии Данило «перевоспитывает» Юшку, и, как сказано в аннотации к фильму: «поняв, что отстал от жизни», первый парень «вернулся к друзьям, к Одарке». Сюжет, как видим, не блещет оригинальностью. Но и в его рамках можно было бы показать черточки современного украинского колхоза, живые характеры. Вместо этого в фильме демонстрируется серия комедийных трюков эпохи Глупышкина: Одарка гонится за поросенком и, ворвавшись на стадионе в шеренгу бегунов, первая достигает финиша, вратарь, измазанный медом, спасается от пчел, а Юшка становится на его место...



«ПЕРВЫЙ ПАРЕНЬ»

Герои кинокомедии лишены душевной чуткости, сколько-нибудь ясной мысли. Данило, весь погруженный в занятия спортом, хулиганствующий Юшка, деревенские парни, способные восторгаться только силовым приемом самбо, — вот персонажи этого фильма. Не нужно быть умнее, образованнее, культурнее. Ненадобно даже хорошо работать — никто этим, по-видимому, не интересуется.

Нравственный идеал этого фильма — мяч, забитый в «девятку».

Иметь хорошее дыхание и регулярно ходить на тренировки — вот и все, что требуется от положительного героя. И такая комедия появляется на Украине наших дней, где родились сатира Корнейчука, юмор Остапа Вишни!

Мало того, она находит своих защитников в печати. Кандидат философских наук В. Кудин, выступивший в «Советском экране» со статьей об украинской комедии, нашел, что постановщик «Первого парня» сумел раскрыть характеры своих героев, наделил наших современников, юношей и де-



«НЕ ИМЕЙ СТО РУБЛЕЙ...»

вушек, яркими черточками, показал их просто и без прикрас. Он даже полемизирует с украинским драматургом А. Левадой, который совершенно справедливо критиковал этот фильм в «Искусстве кино»...

В картине есть своя эстетическая программа. Вполне четко она заявлена в кинодивертисменте на музыку Чайковского. Идут такты «Лебединого озера», а на экране происходит следующее: идет в белом свадебном платье Одарка, идет прямо по жнивью, подходит к спящему у трактора Юшке и под лирические аккорды кладет ему в руку румяное яблоко. Встает медленно солнце. На крыше дома в такт музыке перебирает ногами аист. Распускается лилия. Целуются влюбленные, из бессильно опущенной руки девушки падает на землю белый воздушный платок. Режиссер П. Лубенский, очевидно, считает всю эту сцену необычайно удачной. В цельности ей действительно не откажешь. Это апофеоз слащавости, конфетной, размалеванной пошлости. Это то самое искусство, над которым смеялся Маяковский, социально точно прикрепив его к обывателям, требовавшим «сделайте нам красиво». И режиссер П. Лубенский «делает красиво».

И не он один. «Красиво делает» Игорь Новаковский в киноповести «Волшебная ночь», выпущенной той же Киевской студией.

Автор как бы все время говорит: посмотрите, как прекрасно. И пейзажи Днепра, и театральная круглая луна, и яркие костюмы девчат, и писаные красавцы парни. Но режиссер не замечает, что все это красота переводных картинок, базарных ковриков, а не глубокое одушевление прекрасной украинской природы, не проникновение во внутренний мир людей, в их душевную красоту.

И «Первый парень» и «Волшебная ночь» написаны и поставлены так, как будто никогда не было Франко, Коцюбинского, Шевченко, не было приподнято-романтических, живописных книг Рыльского, Стельмаха, Гончара. Точно не было фильмов Довженко с их подлинной поэзией и красотой. Руководителям Киевской студии есть о чем подумать. Но, впрочем, не только им. Вопрос весьма серьезен.

ПО СТАРОМУ ШАБЛОНУ

За последние год-два уже привычной стала фраза о крутом подъеме киноискусства в союзных республиках. И для этого есть все основания. Мы охотно называем прекрасные фильмы, выпущенные в Грузии, в Казахстане, Латвии, Литве, Азербайджане. Но за отдельными успехами забываем подчас о том общем уровне картин, который еще не удовлетворяет даже самые мягкие требования. Особенно серьезны неудачи в решении самой ответственной — современной темы. Причем все разнообразие неудач в конечном итоге сводится к одному: противоречие современного материала и старых художественных форм.

Самый убедительный пример этому, пожалуй,— последний фильм, выпущенный Бакинской студией.

«Тени ползут»... От одного этого названия бросает в дрожь. Сразу вспоминаешь названия дореволюционных фильмов «Женщина-скорпион», «Ужас приближается». Но сходны не только названия.

Эстетика этого фильма отбрасывает нас к первым, самым наивным произведениям шпионско-приключенческого жанра. Фильм начинается с убийства. Убийство, как выясняется затем, происходит без всякой надобности, просто «для интересу». Основной конфликт фильма также чрезвычайно натянут, не вяжется с детективным сюжетом. В научном институте идет дискуссия:

где могут находиться остатки древнего города Арана — за рубежом или на территории Советского Азербайджана.

Ученый, считающий, что город находится за границей, не просто ошибается, он вредитель. Почему? Здесь сценарист Г. Мугаев придумывает невероятно сложный ход: около Арана есть залежи урана, об этом знают иностранные разведки, но не знаем мы. Нужно отвлечь археологов от мест, где они могут обнаружить уран. Это путаница Арана и урана идет через весь фильм.

Но дело не только в неумении сценариста найти точные мотивировки сюжета. Вся образная система фильма, поставленного И. Эфендиевым и Ш. Шейховым, такова, что даже самые старые фильмы на аналогичные темы кажутся по сравнению с ним новым словом. Если представляется шпион, то он все время зловеще улыбается, сверкает белками глаз, шепчет проклятия и совершает к тому же столь нелепые наивно-детские поступки, вроде подмены ящика с образцами урана на пустую породу, что просто диву даешься, почему его не разоблачают с первого шага. Если речь идет о колебаниях старого профессора, решающего пойти против своей совести, то крупным планом показываются его ноги. Обутые в хорошие ботинки, они медленно, как бы через силу приближаются к кафедре. Авторам, очевидно, кажется, что это хорошо найденная деталь. А на самом деле это лишь наивная, прямолинейная иллюстрация. Если в финале фильма все герои идут по горе вверх, то шпиона проводят под конвоем навстречу им вниз. Опять наивный символ. В сегодняшнем искусстве такие приемы уже не работают.

И в итоге возникает разительное противоречие между внешне современным материалом, как будто актуальной темой бдительности, и архаическими приемами решения темы, бедностью и наивностью средств режиссеров и сценариста.

Недостаток кинематографической культуры — это, пожалуй, одна из самых острых проблем, стоящих перед многими сценаристами и режиссерами республиканских студий.

Подведем наконец итоги. Прежде всего — немного статистики. Возьмем наудачу хотя бы один летний месяц и посмотрим, что за тридцать один день получил зритель. В течение одного месяца на экраны страны вышло 8 отечественных фильмов. И хотя в искусстве нельзя ставить отметки, все же примерный уровень картин определить можно. Из этих 8 фильмов один — бесспорная удача — «Неподдающиеся», четыре столь же очевидных провала — «Первый парень», «Тени ползут», «Не имей сто рублей...», «Очарован тобой». Остальные — в диапазоне полууспехов. Эта пропорция не может не вызвать тревогу.

Конечно, в искусстве обычно не бывает 8 попаданий из 8 возможных, или тем более 100 из 100. Какой-то процент неудач неизбежен. Более того, как хорошо было сказано, пенок не бывает без молока. Шедевры не могут появиться на пустом месте. Все это так. Но речь идет о фильмах очень плохих.

Пора в кинематографии отказаться от гипноза цифр и посмотреть, что скрывается за ними. Мы гордо подсчитываем цифры роста кинопродукции: 60 фильмов в год, 80, 100... Здесь действительно есть чем гордиться. В свое время количественный рост был очень важен — нужно было развязать все творческие силы кинематографии. Теперь мы выпускаем много фильмов. И вопрос о качестве становится решающим.

Наши кинематографисты за последние годы многократно доказали, что могут делать очень хорошие фильмы. Слова «на подъеме» применимы сейчас к кино более чем к какому-либо другому искусству. Именно поэтому нельзя снижать требовательность к фильмам, необходимо решительно выступать против всякого художественного брака.

Чтобы «смотреть все подряд» не только приходилось, но и хотелось. Чтобы это занятие из скучного и мало радующего стало содержательным и приятным.

Майя Меркель

О приемах технических и творческих

Сейчас, когда наша кинематография быстро растет, не случайно вопрос кинематографической формы и изобразительной трактовки фильмов, долгое время находившийся в забвении, стал в центре внимания. Неспроста картина «Летят журавли» вызвала столько творческих дискуссий и споров. Динамичность монтажного построения этого фильма, острота изобразительного ви́дения авторов, экспрессия ракурсных композиций — все это говорило о творческих поисках художников, восстановивших в правах яркую кинематографическую форму.

Скучная форма, в которую облечено содержание многих наших фильмов, их «кинематографическая бедность» говорят, как правило, об отсутствии у режиссера и оператора своего ясного взгляда на сценарный материал. Студии выпускают еще немало так называемых «плановых единиц» — ремесленных поделок, которые ничего, кроме досады, вызвать не могут. Главная беда их не только в неглубоком осмыслении темы, но и в безразличном воплощении ее на экране.

Труду оператора в рецензиях обычно посвящаются две-три равнодушные дежурные фразы. Между тем именно от оператора во многом зависит выразительность кинематографической формы, без которой фильм даже на самую волнующую тему оставляет зрителей холодными. К сожалению, во многих картинах роль оператора сведена фактически к роли фиксатора событий. Порой встречаешься и просто с отсутствием мастерства. Правда, с годами, с опытом профессионализм приходит. Гораздо тревожнее, когда в фильме отсутствует индивидуальность художника, его позиция в искусстве и жизни.

●

Обязательное требование к кинематографическому воспроизведению любой темы в любом жанре—динамичность. Качество это должно проявляться не только во внутреннем ритме фильма, в монтажном темпе, но и в изобразительном строе картины, который зависит главным образом от оператора. Это его глазами видит жизнь зритель. Но для того чтобы изобразительная сторона фильма не складывалась из набора профессиональных приемов, оператор должен принимать творческое участие уже в работе над режиссерским сценарием. Это относится в первую очередь к разработке мизансцен, ибо применение того или иного движения камеры может оказаться ключом к решению всей сцены.

Возможности этого совсем не нового приема используются в фильмах последних лет далеко не полностью. Чаще всего движение это бывает чисто механическим. В лучшем случае оно служит для расширения пространства съемочной площадки, дабы облегчить работу актера. Между тем этот прием может выражать эмоциональное отношение к происходящему.

Всякое движение камеры непременно влечет изменение масштаба объекта, а всякое изменение масштаба должно определяться внутренним смыслом действия и, конечно, авторским прочтением сцены. На практике же нередко встречаешься с тем, что переход от кадра к кадру происходит автоматически. Особенно часто это бывает при смене среднего плана крупным и обратно. Такое «бездумное движение» камеры, не делая мизансцену динамичнее, лишь тормозит действие. Я, конечно, не против решения сцен с помощью внутрикадрового монтажа, но только в тех случаях, когда оно, это решение, органически вытекает из логики происходящего.

В фильме Киевской студии «Гори, моя звезда» (режиссер А. Слесаренко, оператор А. Пищиков) очень щедро и, казалось бы, смело используется съемка с движения. Она применяется довольно часто и в статичных сценах заседания, беседы двух героев, сидящих друг против друга, и т. д. Все монтажные переходы от средних планов к крупным и наоборот заменены наездами и отъездами камеры.

...Действие происходит в квартире Андрея. За столом гости — старики-шахтеры. Они пришли для того, чтобы по-товарищески поговорить с Андреем о его неправильном отношении к людям.

Эпизод начинается с крупного плана лица Андрея, произносящего: «Так, собственно, я и не понял, что вы от меня хотите?» Монтажная связь со следующим средним планом сидящих за столом осуществлена с помощью отъезда камеры.

...В комнате у Нели. Средний план Иринки и Нели. Иринка: «Неля, что с тобой?» Аппарат наезжает. Неля поворачивается к Иринке. Неля: «Что мне делать?» Иринка: «А что?» Неля: «Ну что должен делать именинник?» Иринка: «Именинник? Ну, а-а...». Обе рассмеялись.

...Партбюро. Выступает Плавильщиков: «Костя и Аркадий вам угля не дадут. У нас уже был такой эксперимент». Аппарат отъезжает. Дальше продолжает Андрей: «Во-первых, товарищ Плавильщиков, эксперимент не окончен. Во-вторых, Костя и Аркадий дают уголь».

...Крупный план сидящей на берегу реки Нели. Голос (за кадром): «Нель...». Аппарат отъезжает, открывая примостившегося рядом с ней Костю.

В этих эпизодах момент начала движения камеры ничем не оправдан: ни внутренним ритмом сцены, ни психологическим состоянием героев, ни смыслом диалога. Подобный внутрикадровый монтаж не делает действие ни на йоту динамичнее и живее. Этот прием навязчиво повторяется из сцены в сцену. Очевидно, оператор и режиссер исходили из довольно распространенного мнения о том, что, если подобные эпизоды решать иначе, они будут скучны. Мне же кажется, что движение камеры, к которому прибегают только ради замены монтажного стыка внутрикадровым монтажом, ведет к обнажению приема и обедняет сцену. В фильме «Гори, моя звезда» камера скована отсутствием авторской мысли. Увеличение масштаба плана или переход от одного кадра к другому может быть прекрасно осуществлен с помощью монтажного стыка; каждый раз подменять его движением нельзя, так как способ объединения кадров в монтажную фразу — прием не технический, а творческий.

В фильме «По путевке Ленина» (режиссер Л. Файзиев, оператор А. Панн) движение камеры используется как подсобный прием для монтажного соединения отдельных сцен. Авторы картины объединяют эпизоды не по принципу смысловой связи, а с помощью формального повторения в конце и начале монтируемых фраз изображения одних и тех же предметов. Для этого изобретаются совершенно неожиданные панорамы, которые привлекают внимание зрителей к вещам, не имеющим ни малейшего отношения к содержанию сцены: цветущим ветвям, глади воды, часам и т. д. Так движение камеры приводит по существу только к искажению смысла.

А вот другой пример использования движения камеры — эпизод разговора между полковником и Митей в фильме «Дело «пестрых» (режиссер Н. Досталь, оператор И. Слабневич). Беседа происходит на мосту. Идет серьезный, напряженный диалог — сцена статичная, и, казалось бы, ничего интересного тут не придумаешь. Но режиссер и оператор нашли выразительное решение: камера превращена как бы в третьего собеседника, который, объединившись с полковником Зотовым, настойчиво требует у Мити откровенного признания. Весь эпизод снят двумя большими кусками, причем в кадре периодически появляются то оба лица, то каждое в отдельности. Вот камера приблизилась к лицу Мити, словно пытаясь вырвать уже готовый сорваться с губ парня ответ. Но, увы, как и следователь, наталкивается на упрямство и так же, как он, временно отступает — отъезд до среднего плана собеседников. Однако разговор не окончен. Опять настойчиво расспрашивает полковник Митю, и вновь, послушно следуя мысли автора, камера приближается к лицам то одного, то другого. Каждое такое движение обосновано еле уловимыми психологическими нюансами диалога. К сожалению, этот удачно решенный эпизод одинок в весьма посредственной картине «Дело «пестрых».

Применение при построении мизансцены съемки с движения часто помогает донести до зрителя те смысловые связи сцены, которые не лежат на поверхности, а увидены в результате глубокого творческого осмысления сценария.

В фильме «Трое вышли из леса» (режиссер К. Воинов, оператор А. Кузнецов) есть такой эпизод: после двенадцатилетней разлуки случайно встречаются два человека, прошедшие вместе в партизанском отряде тяжелые годы войны. Они стоят, обняв друг друга, посреди пустынной улицы. И вдруг возле этих фигур, неподвижно застывших в крепком мужском объятии, камера начинает стремительно описывать круг. Все это, очевидно, сделано лишь для того, чтобы перейти от крупного плана лица Павла к крупному плану лица Сергея. Перед глазами зрителей с дикой быстротой кружатся дома, искаженные нижним ракурсом. Вертикали стен угрожающе нависли над людьми. Впечатление экспрессии несомненно создается, но тут же возникает вопрос: зачем все это?

По контрасту вспоминается сцена смерти Бориса из фильма «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов, оператор С. Урусевский). Перед глазами умирающего закружились стволы деревьев, в меркнущем сознании гаснут последние обрывки мыслей, хаотически громоздятся лица, события — все эти кадры, так мастерски снятые оператором С. Урусевским, лишний раз убеждают в том, что даже самый необычный изобразительный прием может быть прочувствован и понят зрителем, если он не формален, а служит ясной идейной цели.

В этой сцене движение камеры отождествляется с мысленным взором Бориса. Поэтому калейдоскоп кадров со сменой необычных ракурсных композиций захватывает и потрясает, несмотря на непривычную форму. Прием же, использованный в фильме «Трое вышли из леса», не вытекает из содержания и настроения сцены. Молчание, сковавшее двух людей, их поза, как бы остановившееся на миг время — все это находится в смысловом противоречии с изобразительным решением.

Одно из главных требований, предъявляемых к фильму, как законченному произведению искусства,— стилевое единство формы. Когда оно нарушается, самое оригинальное решение выпадает из общего тона повествования и сцена воспринимается как инородный кусок. Так и произошло в фильме «Трое вышли из леса», когда режиссер и оператор начали снимать в манере, несвойственной картине в целом.

Смело применено движение камеры в эпизодах побега из плена и бомбежки в фильме «Судьба человека» (режиссер С. Бондарчук, оператор В. Монахов). В обоих случаях точка зрения камеры совпадает с направлением взгляда одного из героев. Такой прием активизирует зрителя, делая его соучастником происходящего.

...Измученный человек бежит из плена. Изнемогая от усталости, он с трудом пробирается сквозь густые заросли. На экране — стремительно бегущие на зрителя черные стволы деревьев, сквозь которые ослепительно сверкает солнце. Создается впечатление, что мы, сидящие в зале, бежим вместе с Андреем Соколовым. Вот покачнулись стволы — это камера как бы повторила движение спотыкающегося человека. Аппарат, «прихрамывая», проделывает этот тернистый путь вместе с героем и зрителями.

...Идет неравный поединок сидящего за баранкой машины Соколова и фашистского летчика. Несется по дороге машина. На нее пикирует самолет. Мы вдруг «оказываемся» в кабине шофера. Вот с угрожающей быстротой на нас надвигается самолет. Еще секунда, и он настигнет одиноко мчащийся по дороге грузовик. Вздох облегчения—взрывы ложатся рядом. Такой прием всегда впечатляет.

●

Широкое использование движения камеры связано с еще одним (к сожалению, редко применяемым в последнее время) способом выражения авторской оценки при помощи динамического ракурса. Статичный ракурс был когда-то одним из наиболее выразительных приемов немого кино. Отсутствие человеческой речи чрезвычайно осложняло процесс восприятия. Психологическое состояние героев и даже некоторые сюжетные линии были частично потеряны для зрителей. Ракурс и стал одним из приемов, с помощью которого удавалось яснее передать не только смысл кадра, но и авторское отношение к происходящему. Сила ракурсных композиций в немых картинах бывала настолько впечатляющей, что некоторые планы становились символами. Несмотря на известную условность, такой образный язык был все же необычайно действенным.

С появлением звука значение ракурса не уменьшилось, надо было лишь переосмыслить формы его использования. Большая реалистичность звукового кино потребовала осторожного, менее лобового использования приема, нарочитость которого теперь особенно резала глаз.

Говоря о ракурсе, нельзя отвлекаться от изобразительного стиля картины, от почерка его создателей.

Равное право на существование имеют ракурсы мотивированный и эмоциональный. В первом случае речь идет об угле зрения одного из героев на другого, во втором — об авторской, сугубо эмоциональной точке зрения на событие. Думается, что возможности второго приема намного шире. Причем, как это ни странно звучит, мотивированный, обоснованный ракурс во многих случаях воспринимается как совершенно условный прием. Очевидно, это можно объяснить привычкой глаза к определенным углам зрения и масштабу.

«Дом, в котором я живу» (режиссеры Л. Кулиджанов, Я. Сегель, оператор В. Шумский) — один из тех фильмов, где авторская позиция настолько убедительна, что зритель не может не разделить ее и становится с первых же кадров активным, взволнованным участником всего происходящего на экране. В этом единстве мыслей и чувств зрителей с авторами и героями картины — одна из причин ее успеха.

Изобразительный язык фильма подчеркнуто скуп и даже несколько хроникален. Отсутствие экспрессивных ракурсных композиций, четкость и простота линейных построений — все это близко тону повествования. И вот при построении композиции одного из кадров вдруг применен необычайно острый верхний ракурс. Сцена происходит на лестнице. Находящегося внизу Сережу мы видим с точки зрения разговаривающего с ним Федора, который стоит на площадке верхнего этажа. Казалось бы, использование сильно действующего приема логически обосновано, тем более что необычность точки съемки должна подчеркнуть и трагизм диалога — Сергей как бы раздавлен сообщением Федора о гибели Лены. Но впечатление от такого ракурсного «скачка» оказывается другим. Уже успевший привыкнуть к ясно читаемым незамысловатым композициям зритель отмечает здесь лишь эффектный прием, не более. Реалистичность использованной точки съемки на сей раз привела к некоторой дезориентации зрителя в пространстве. Построение кадра не подготовлено и решением всей сцены: ведь в предшествующем

плане мы видим фигуру Федора не с точки зрения Сергея, а со стороны, от автора.

А вот другой пример — волнующие до слез первые сцены фильма «Два Федора» (режиссер М. Хуциев, оператор П. Тодоровский). Стремительно летят поезда — снятые в самых невероятных ракурсах, они великолепно передают взволнованность и поэтичность авторской мысли. Все кадры этой монтажной фразы — словно по воздуху несущиеся составы, фермы мостов, станции с встречающими — создают сильный и цельный экранный образ Победы.

Вот другой пример — фильм «Павел Корчагин» (постановка А. Алова и В. Наумова, операторы И. Миньковецкий и С. Шахбазян). Острое ракурсное построение большинства его кадров — это одна из форм прочтения материала, проявления авторского «я». Романтически приподнятый тон нашел удачное воплощение именно в такой изобразительной трактовке фильма. Интересные ракурсные композиции в эпизоде первого ареста Павла, экспрессивность точек съемки в сцене, где он случайно узнает о своей страшной болезни, необычность композиционных построений ряда других кадров — воспринимаются как художественно необходимые приемы.

Как только авторы забывают о смысле происходящего, начинают «играть» изобразительными приемами и упражняться в композиционных вывертах, так эта острота превращается в свою противоположность. Нечто подобное произошло и с картиной тех же режиссеров «Ветер» (оператор Ф. Добронравов). Если в «Павле Корчагине» ракурсное решение фильма вытекало из острых сюжетных столкновений, то в «Ветре» оно превратилось в самоцель. За замысловатыми ракурсами пропадают люди с их характерами и взаимоотношениями. На протяжении всего фильма авторы так изощряются в композиции, что подчас не понимаешь даже, что происходит на экране. То зритель видит все происходящее из глубокой ямы в паровозном депо, то — с необыкновенно высоких точек, чуть ли не с купола церкви, с потолка — на вокзале, с самолета — на станции и т. д. Смыслового оправдания для этого найти в картине невозможно.

Большие творческие возможности кроются в использовании динамического ракурса. Если необычность точки зрения в статичном кадре подчас отвлекает внимание зрителей, то даже самый резкий динамический ракурс, будучи подготовлен движением камеры, воспринимается совершенно естественно.

Некоторая условность приема скрадывается тем, что при движении камеры каждая точка съемки так непродолжительна по времени, что глаз не успевает четко фиксировать композицию.

Интересно использован динамический ракурс в батальных сценах фильмов «Тихий Дон» (режиссер С. Герасимов, оператор В. Рапопорт) и «Олеко Дундич» (режиссер Л. Луков, оператор М. Кириллов). Широкое применение операторского крана и операторской машины дало возможность стремительно изменять ракурс, переходить от крупного плана к общему и обратно в рамках одного монтажного плана.

Интересно снята сцена гибели Василия в картине «Коммунист» (режиссер Ю. Райзман, операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан). В этом почти немом эпизоде эмоциональное крещендо достигается постепенным укрупнением масштаба планов, решенных с помощью все более обостряющегося нижнего ракурса. Несмотря на трагичность ситуации, кадры эти звучат жизнеутверждающе. Огромная фигура Василия, снятая с резко нижней точки, вырастает в символ всепобеждающей, вечно живой силы революции.

●

Как известно, возможность увидеть лицо актера в увеличенном масштабе — немаловажное преимущество кинематографа. Тончайшие оттенки мимики, еле уловимое движение глаз, отражающаяся на лице гамма настроений — все эти детали, подчас потерянные для театрального зрителя, могут быть точно переданы на экране. Однако у этого сильного оружия кинематографа есть и обратная сторона: чрезмерное увлечение крупными планами приближает кинематограф к театру и ведет, как это ни парадоксально, к потере киноспецифики.

Попробую пояснить эту мысль. Кино и театр пользуются различными средствами и приемами. Разница между ними — и в зрительном восприятии. Если в театре аудитория находится в непосредственном общении с актерами, то в кино отношения зрителей и исполнителей опосредствованы. Поэтому неодинаковы и возможности создателей фильмов и театральных спектаклей.

Человек, сидящий в кинозале, смотрит на все происходящее глазами авторов фильма, так как киноизображение, проецируемое на экран, всегда идентично изображению в кадровом окне камеры (некоторые обязательные искажения в расчет, конечно, не берутся). Этой общности угла зрения зрителей и авторов фильма нет у театральной аудитории. В театре точка зрения и масштабность зависят от расположения зрителей по отношению к сцене и остаются постоянными для каждого из них в течение всего спектакля.

В театре шекспировских времен, где зрители располагались прямо на сцене, весь спектакль, выражаясь языком кинематографа, проходил перед их глазами на средних и крупных планах. И все-таки это был театр, так как кинематографу свойственно

не столько использование крупных планов, сколько изменение масштабности этих планов.

Избыток кинопортретов, как, впрочем, и общих планов, не только делает форму изложения театральной, но и лишает авторов возможности расставить смысловые акценты.

В этом отношении показательна картина «Трое вышли из леса».

Один из важнейших эпизодов фильма — объяснение между Юлией и Сергеем. Любовь его к Юлии, которую не сломили жизненные невзгоды и двенадцатилетняя разлука, нашла наконец отклик в сердце этой много пережившей женщины. Естественно, что режиссер и оператор использовали в сцене очень крупный план лиц актеров. Но на протяжении фильма глаз так привыкает к большому масштабу изображения, что сделанный здесь акцент фактически остается незамеченным. Сцена прекрасно сыграна Л. Смирновой и В. Зубковым. Но авторы, к сожалению, ничем не помогли актерам, на плечи которых легла вся тяжесть этого сложного эпизода.

В фильме «Под стук колес» (режиссер М. Ершов, оператор Д. Месхиев) обилие крупных планов привело к тому, что многие события и обстановка, в которой они происходят, воспринимаются как нечто отвлеченное и нереальное. Поражает совершенно беспринципный подход к использованию крупных планов. Авторы показывают в несколько увеличенном масштабе не только героя и героиню (это еще как-то можно объяснить), но даже буфетчицу, произносящую одну ничего не значащую фразу, милиционера в отделении милиции, гармониста дома отдыха, подружек Насти, которых мы видим всего лишь один раз на протяжении фильма. Есть сцены, которые почти целиком состоят из портретов — к примеру, эпизод в милиции. Навязчиво повторяющиеся крупные планы создают впечатление мнимой значительности повествования. И сколько бы ни стучали колеса, они не могут ускорить медленный, тягуче однообразный темп фильма.

Крупный план (имеются в виду самостоятельные монтажные кадры, а не кинопортреты в сцене, построенной на внутрикадровом монтаже) часто воспринимается в отрыве от общего изобразительного решения фильма, эпизода. Эта специфика крупного плана требует особенно тщательных поисков — композиционных, световых и цветовых.

Порой прерывается не только изобразительная, но и смысловая связь крупного плана со всей сценой. Впечатление инородности обычно создают статичные крупные планы, когда действенный второй план отсутствует и лицо актера проецируется на пустой фон. Много досадных примеров тому в фильме «За лебединой стаей облаков» (режиссер П. Армалд, оператор В. Масс). Интересно решенные крупные планы во многих натурных и особенно павильонных сценах сняты здесь не в той композиционной и световой манере, что весь эпизод.

Новые задачи в области крупного плана поставил перед оператором широкоэкранный кинематограф. Увеличенный экран потребовал пересмотра многих давно сложившихся представлений о способе построения кадра. Надо было искать новые композиционные решения, особенно кинопортрета. Ведь крупный план в широкоэкранном фильме — средство куда более сильно действующее, чем в обыкновенной картине: гиперболическое увеличение иногда просто ошеломляет. Могут сказать, что кинопортрет на экране обычного формата тоже значительно увеличивает лицо и что трудность восприятия еще более крупного плана связана лишь с новизной ощущений. Думаю, что дело тут в другом.

Привычные для глаза киномасштабы в широкоэкранном фильме изменились неодинаково: на общих планах размер человеческой фигуры остался, как правило, прежним, лица же в кинопортретах намного увеличились. Это особенно касается тех планов, где в кадре расположено одно лицо. Такая разница в масштабах двух монтируемых кадров вызывает и более острую реакцию. Этим объясняется, очевидно, и большая смысловая и эмоциональная нагрузка, которую несет кинопортрет в широкоэкранных картинах. Огромный горизонтальный угол зрения широкоэкранной оптики заставляет не так часто обращаться к внутрикадровому монтажу. Поэтому в фильме увеличивается количество статичных кадров, в том числе крупных планов. А это чревато новой опасностью: изолированность от общей среды, как правило, свойственная большинству широкоэкранных статичных кинопортретов, значительно возрастает.

Нужны новые композиционные решения кинопортрета — например, действующий фон в крупных планах, который был бы связующим звеном между двумя соседними монтажными кадрами. Так построены крупные планы в сцене «ресторан» в фильме «Восемнадцатый год» (режиссер Г. Рошаль, оператор Л. Косматов). Правда, из-за несовершенства техники (глубина резко изображаемого пространства, которую дает широкоэкранная оптика, очень незначительна) второй план размыт несколько больше, чем того требует смысл кадра, однако операторское решение портрета оказалось интересным и весьма естественным для широкого экрана.

Удачны крупные планы в картине «Человек с планеты Земля» (режиссер Б. Бунеев, оператор М. Пилихина). Не злоупотребляя масштабом изображения, авторы сумели найти правильные соотношения размеров лица и экрана и сделать крупные планы органичными всему изобразительному строю фильма.

К тому же они отличаются точно переданной световой обстановкой, характерной для всего эпизода. Достигается это использованием на фоне общего и

крупного планов одних и тех же ярких световых пятен (зажженное бра, фейерверк, солнечные переплеты от окон и т. д.), которые создают определенный характер освещения всей сцены.

●

Хороший вкус художника-оператора в большой степени определяет качество картины, ее успех или неудачу.

В фильме «Сверстницы» (режиссер В. Ордынский, оператор И. Слабневич) поражает бесстрастное отношение авторов ко всему, что происходит в картине. Веселый студенческий бал или тяжелая драма одной из героинь, узнавшей об измене любимого человека; новогодняя вечеринка или разочарование другой героини в избранной профессии—все снято одинаково пестро и безвкусно. Навязчивым световым и цветовым пятнам абажуров и занавесей уделено, пожалуй, не меньше внимания, чем человеку. Оператор не избежал соблазна «поиграть» контражуром и эффектным светом в портретах героинь даже в таких эпизодах, которые являются драматической кульминацией в их судьбах — например, в сцене на даче у Киры.

Кое-где изменяет чувство меры и авторам фильма «Девочка ищет отца». В картине рассказывается о судьбе девочки, потерявшей во время бомбежки мать и случайно подобранной лесничим. Место действия большинства эпизодов—лес. Война сюда еще не докатилась, и поэтому в начале картины лес — это чудесное место для детских игр и прогулок. Но по мере развития сюжета жизнь в заброшенной лесной глуши становится более опасной. Немцы разыскивают дочку командира партизанского отряда для того, чтобы взять ее в заложницы. Леночку скрывают в лесу старик с внуком. Они вынуждены уйти из дому. В лесу разыгрывается немало драматических сцен: здесь и погоня гитлеровцев за детьми, и смерть лесничего, и болезнь девочки. Как же сняты эти сцены?

Зритель видит красивейшие, полные света и воздуха лесные пейзажи, яркие солнечные лучи прорезают глухие чащи, солнечные зайчики весело играют на зеленой листве деревьев. Мирные идиллические картинки! И если даже предположить, что такой фон был задуман в первоначальных эпизодах для контраста с происходящим, то красивое однообразие остальных сцен вступает в противоречие с содержанием фильма, с его драматической темой. Так стремление к красивости убивает мысль.

Я коснулась лишь небольшой части вопросов, связанных с проблемой кинематографической формы. Эта проблема, представляющая широкие возможности для дискуссии, к сожалению, почти не находит отражения в многочисленных статьях, посвященных кино.

Фильмов сейчас выходит много, подавляющее большинство находит оценку на страницах печати. Так пусть же в рецензиях займет полноправное место, а не несколько строк в последнем абзаце, профессиональный разговор об успехах и неудачах авторов изобразительного решения картин.



ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, СКУЛЬПТУРА... ПУСТЬ ЭКРАН ПРИБЛИЗИТ ИХ К ЗРИТЕЛЯМ!

Встреча художников и кинематографистов в редакции журнала «Искусство кино»

Не только создание новых материальных ценностей, рост производства, научный и технический прогресс входят в понятие коммунистического строительства; это и духовный рост, культурное развитие людей советского общества, воспитание человека всесторонне образованного, с широкими и многогранными интересами. Не случайно поэтому на XXI съезде партии специально говорилось о дальнейшем повышении культурного уровня трудящихся, об эстетическом воспитании народа.

Слово партии получило самый широкий и горячий отклик — повсеместно возникли народные университеты культуры, миллионы советских людей потянулись туда, чтобы обогатить и углубить свои знания, в частности о театре, кино, музыке, живописи, чтобы научиться правильно понимать произведения искусства. Но этим не исчерпывается огромная задача эстетического воспитания масс. Нужны самые разнообразные формы пропаганды культурных знаний. И здесь неоценимую роль может сыграть кино, как активный пропагандист художественной культуры.

Пожалуй, среди других искусств наиболее сложно для популяризации искусство изобразительное. Оно не имеет такой аудитории, как кино или театр, не может, как музыка, широко использовать могучие средства радиопропаганды. Вот тут и обязана прийти на помощь кинематография, которая при нынешней своей технике обладает громадными возможностями для того, чтобы приблизить изобразительное искусство к народным массам.

Кинематографией уже сделаны первые шаги в этом направлении. Созданы фильмы о многих классиках изобразительного искусства и о современных художниках;

фильмы о выставках; фильмы об отдельных произведениях живописи; фильмы, пытающиеся ввести зрителя в творческую лабораторию художника... Далеко не все эти картины удачны и отвечают требованиям, предъявляемым к произведениям подобного рода. Но уже можно говорить об определенном, хотя и небольшом, опыте в этой области, можно, анализируя его, критикуя допущенные ошибки, двигаться дальше, искать новые темы и новые способы их воплощения.

С этой целью редакция журнала «Искусство кино» и собрала у себя «за круглым столом» виднейших художников и искусствоведов, а также тех сценаристов, режиссеров, операторов, кто непосредственно занимается созданием фильмов об изобразительном искусстве.

Оживленному обмену мнений предшествовал просмотр фильмов, созданных за последнее время советскими киностудиями: «Дорогами жизни» (сценарий И. Болгарина, режиссер С. Райтбурт), «Слава тебе, комсомол!» (сценарий Е. Черняк, режиссер А. Кустов), «Художник Репин» (сценарий Г. Гора, В. Петрова, режиссер Ю. Лотоцкий), «Художник Врубель» (сценарий В. Попова, режиссер Я. Миримов), «Художник Бакшеев» (сценарий А. Филера, Я. Хромченко, режиссер А. Разумный), «Скульптор Коненков» (сценарий Л. Когана, режиссер Я. Миримов), «Западноевропейское искусство» (сценарий Р. Юренева, режиссер М. Таврог), «Сикстинская мадонна» (сценарий Л. Белокурова, И. Кузнецова, режиссер Я. Миримов), «Рокуэлл Кент» (сценарий В. Попова, режиссер-оператор Я. Толчан) и других.

Участники встречи познакомились также с некоторыми зарубежными кинокартинами об изобразительном искусстве.

Вокруг ряда фильмов завязались горячие и плодотворные споры, которые помогли участникам беседы прийти к важным принципиальным выводам.

Вице-президент Академии художеств СССР народный художник СССР В. Серов заявил, что вопрос, которому посвящена встреча «за круглым столом», имеет большое общенародное значение.

— Этот вопрос поднят очень своевременно, — сказал первый секретарь Союза художников СССР народный художник СССР С. Герасимов.— Необходимо, чтобы советское кино было шире и действеннее использовано как мощное орудие эстетической пропаганды.

— Мы присутствуем при чрезвычайно важном событии в искусстве, — подчеркнул вице-президент Академии художеств СССР народный художник СССР М. Манизер. — Люди моего поколения помнят, как появилось и вошло в быт радио. Какой переворот совершило оно в области музыки! Ведь раньше, для того чтобы слушать музыку, надо было либо идти на дорогостоящий концерт, либо играть самому. Радио необыкновенно расширило круг любителей музыки, музыку теперь у нас слушают миллионы людей.

К сожалению, радио не могло оказать такую же услугу изобразительному искусству. И для того чтобы посмотреть произведения живописи, скульптуры, графики, нужно приложить немало усилий — пойти в музей, а если в городе нет музея, поехать в другой город или же посмотреть репродукции, которые не всегда оказываются под рукой.

Сейчас изобразительное искусство может получить ту трибуну, которой ему не хватало на протяжении веков. Кино неисчислимо увеличит аудиторию зрителей, приобщив к ней сотни тысяч людей, доселе мало знакомых с изобразительным искусством. Но, кроме того, кино обогатит представления любителей живописи и скульптуры — они смогут увидеть изобразительное искусство в гораздо большем объеме и разнообразии. Ведь творчество одного и того же художника может быть показано в произведениях, находящихся в разных городах. Особенно это важно для монументальной скульптуры, образцы которой разбросаны по разным населенным пунктам, — даже самому пылкому поклоннику искусства не под силу ознакомиться с ними в натуре. А книжная или жур-

нальная репродукция не в состоянии дать полное представление об этих произведениях...

Фильмы об изобразительном искусстве не только расширят кругозор многих людей. Они должны, кроме того, помочь воспитанию художественного вкуса — это одна из их важнейших функций. Вот почему эти фильмы нельзя делать плохо, без учета особенностей того или иного жанра, своеобразия того или иного художника.

— Выразительные средства кинематографа часто обогащают эмоциональное восприятие произведения изобразительного искусства,— считает искусствовед В. Толстой.—Даже хорошо известные шедевры живописи, графики, скульптуры с экрана смотрятся по-новому, приобретая порой дополнительную силу воздействия. Хороший фильм как бы делает зрителя зорче и внимательнее, незаметно ведет его за собой, формируя восприятие данного произведения, учит сосредоточенно, осмысленно и со вкусом любоваться искусством, соотнося общее целостное впечатление от вещи с отдельными, наиболее характерными ее деталями.

Говоря о необходимости широко популяризовать и пропагандировать современное советское искусство, выступавшие подчеркивали: надо, чтобы зритель получил наглядное представление о богатстве и разнообразии искусства социалистического реализма, его высокой идейности.

— В последнее время в своих выступлениях, статьях, теоретических работах мы все чаще касаемся темы «современность и новаторство», — указал заслуженный деятель искусств РСФСР Е. Кацман. — Что кроется за этими понятиями, в чем современность нашего искусства и в чем его новаторство — можно убедительно продемонстрировать с помощью кинематографа.

Это особенно важно сделать потому, что нынешние буржуазные эстетики пытаются протащить под видом искусства «современного» и «новаторского» всевозможные формалистические ухищрения, произведения уродливые и бессмысленные. С помощью такого могучего средства, как кино, надо со всей очевидностью показать превосходство нашего, советского искусства, разоблачить несостоятельность модернистского, абстрактного искусства.

Покажите зрителям абстрактное искусство, сравните его с классическим искусством Древней Греции, с искусством Ренессанса, с творениями передвижников, с результатами сорокалетней работы советских художников, — и обнаружится вся пустота и нелепость абстракционизма.

О большой роли, которую может сыграть кино в воспитании высоких эстетических вкусов, говорил также народный художник РСФСР П. Соколов-Скаля.

— Зарубежная, буржуазная кинематография, — заметил он, — не скупится на фильмы, пропагандирующие формалистические, абстракционистские произведения. Так как же нам, в противовес этим фильмам, не показать творчество советских художников, утверждающих принципы социалистического реализма, развивающих славные традиции русского реалистического искусства!

Задачи кино в пропаганде художественной культуры велики, программа деятельности обширна. Поэтому работа деятелей кинематографии в этой области должна протекать в самом тесном контакте с художниками и искусствоведами. Только совместными усилиями, идя навстречу друг другу, можно добиться успеха в этом большом и нужном для народа деле, — подчеркивали все участники встречи «за круглым столом».

Рассматривать киноискусство как свое искусство, не стоять в стороне — с таких позиций мастера кисти и резца и обсуждали вопросы кинопропаганды изобразительного искусства. Потому это обсуждение носило такой горячий, страстный, заинтересованный характер. Потому в адрес киноработников и раздавалась порой острая, во многом справедливая критика.

По мнению В. Толстого и ряда других ораторов, в фильме о художниках Российской Федерации важная тема о связи искусства с жизнью решена крайне схематично и примитивно.

Много критических замечаний вызвала картина «Слава тебе, комсомол!», построенная на материалах художественной выставки к 40-летию ВЛКСМ.

> — Главный недостаток фильма «Слава тебе, комсомол!» — указывает В. Толстой, — в том, что произведения живописи и скульптуры трактуются авторами лишь как наглядные иллюстрации к публицистическому тексту. Там же, где произведений искусства на нужную тему не хватает, «пустоты» с не меньшим успехом заполняются кадрами кинохроники или фотографиями.

Против чисто иллюстративного использования произведений изобразительного искусства высказывается и заслуженный деятель искусств РСФСР А. Грицай:

> — В картине «Слава тебе, комсомол!» мы видим нагромождение кинокадров и репродукций различных живописных полотен — без всякой попытки передать красоту и художественное своеобразие того или иного произведения.

Возражая критикам фильма, П. Соколов-Скаля замечает, что его авторы не ставили перед собой чисто искусствоведческих задач. Они стремились показать историю комсомола и его роль в строительстве нашей страны, используя произведения изобразительного искусства лишь как материал.

Сценарист В. Попов высказал крайнюю точку зрения: кинематограф вообще не средство репродуцирования произведений других искусств, а самостоятельное искусство, свободно использующее творчество живописца или скульптора в своих художественных целях. Поэтому, сказал он, на экране вовсе не обязательно сохранять композицию живописного полотна, да и не всегда это возможно.

Такая постановка вопроса вызвала ряд возражений. Верно, что в некоторых случаях (такие случаи бывали в художественной практике советского и зарубежного кино) на материалах живописи или графики строятся произведения киноискусства, не выполняющие популяризаторских задач, а использующие живописные полотна или рисунки лишь как своеобразное «сырье». Но это частные случаи, из которых никак нельзя сделать вывод о невозможности использовать кино для популяризации живописи, скульптуры, графики. Выполнение этой задачи нисколько не принижает значения кино как самостоятельного искусства, со своими законами и специфическими возможностями.

Для того чтобы научить любить и понимать изобразительное искусство, его прежде всего должны любить и понимать сами авторы фильмов. Среди создателей картин, указывали в своих выступлениях художники и искусствоведы, есть люди, относящиеся к своему делу горячо, с любовью, с настоящим знанием предмета. Однако некоторые фильмы вызывают вопрос: а разбираются ли их авторы во всех тонкостях художественного творчества?

Искусствовед, член-корреспондент Академии художеств СССР Н. Соколова страстно говорила о досадных просчетах в ряде фильмов — просчетах, из-за которых у зрителей может сложиться превратное впечатление о тех или иных произведениях искусства. Авторы фильмов обязаны считаться с композицией вещи, с ее цветом. Ведь не случайно художник настойчиво ищет особую композицию для каждого своего произведения. Известно, например, что у Сурикова в «Боярыне Морозовой» композиция одна, а в «Утре стрелецкой казни» — совсем иная. И нельзя, перенося

картину на экран, произвольно менять то, что достигалось годами труда художника, явилось результатом тщательно продуманного замысла.

> — Нельзя сыграть сонату без диезов и бемолей, если они указаны у автора, и так же недопустимо изменять цвет в картине. Почему же в фильме о Врубеле сирень, которая у художника дана в переливах очаровательных лиловых тонов, превратилась в красно-оранжевую?!
>
> Надо помнить, что есть люди, которые не имеют возможности ходить в музеи и знакомиться с оригиналами произведений. Зачем же вводить их в заблуждение и показывать творения художников в искаженном виде?

Н Соколова подчеркивает, что для работы над фильмами об изобразительном искусстве нужна специализация, необходимо глубокое знание предмета. В подтверждение своей мысли Н. Соколова приводит удачные фильмы, такие, например, как «Сикстинская мадонна», которые сделаны с любовью, с пониманием живописи.

Картина, рассказывающая о художественном творчестве, должна не только показать зрителю произведение, но и помочь ему разобраться в нем, получить эстетическое наслаждение от его восприятия.

Н. Соколова и А. Грицай считают, что не следует сочетать на экране показ произведений изобразительного искусства и людей (посетителей музеев или выставок), которые разглядывают эти произведения. По мнению обоих ораторов, это мешает восприятию картины или скульптуры, отвлекает от нее внимание. Зритель искусствоведческого фильма должен иметь возможность сосредоточиться на конкретном произведении, как следует рассмотреть его. И задача работников кинематографии — максимально использовать выразительные средства кино, чтобы восприятие картины или скульптуры было наиболее сильным и ярким.

Именно в этом кинематографу принадлежит большая роль. Пусть кинообъектив привлечет внимание к таким сторонам и деталям произведения, на которых неискушенный зритель, очевидно, и не остановился бы. Кино позволяет хорошо, с разных точек разглядеть произведение искусства, увидеть его детали, так сказать, в укрупненном виде.

Недаром, говоря о таком приеме, как кадровка деталей, М. Манизер рассказал, какое огромное впечатление произвели на него в фильме о Репине запорожцы, снятые каждый в отдельности:

> — Я словно впервые их увидел, и при этом лучше, чем в самой картине.

Успех фильма, посвященного изобразительному искусству, зависит не только от верного подхода авторов к взятой теме, не только от того, насколько выразительно и точно будут показаны в нем картины, рисунки или скульптуры, — отмечали участники обсуждения, — но и от текстового и музыкального сопровождения.

Текст, сопровождающий фильм, как правильно заметил А. Грицай, должен, разъясняя содержание произведения, не ограничиваться этим, а помочь зрителям разобраться в его стилистических особенностях, ощутить его образные решения, дать представление о художественных приемах, которыми выражена идея картины. Большое значение имеют простота и ясность комментария — разговор должен быть профессиональный, но доступный каждому человеку.

Существенно и то, каким будет музыкальное сопровождение. Хорошая музыка, отвечающая содержанию и характеру творчества художника, усиливает эмоциональное воздействие, помогает восприятию произведений, перенесенных на экран. К сожалению, — об этом говорили многие участники встречи — музыкальное сопровождение фильмов дается по шаблону, порой сводится к монтажу случайных мелодий. Таким образом, зрители смотрят живопись под звуки какого-то музыкального попурри. Между тем необходимо заказывать к искусствоведческим фильмам специальную музыку, по духу и качеству соответствующую тому, что изображается на экране.

Самые разнообразные области изобразительного искусства предстоит охватить кинематографу! Он должен не только продемонстрировать лучшие образцы классического русского и мирового искусства, рассказать о современных мастерах, повести зрителей в музеи и выставочные залы, он обязан также попытаться раскрыть перед зрителем «тайну творчества» художника, показать самый творческий процесс.

Может ли художник быть действующим лицом фильма? Способно ли киноискусство передать на экране процесс творчества? Вокруг этих вопросов завязалась живая дискуссия.

Во многих фильмах художники изображены крайне неудачно, они как бы позируют перед «публикой». Когда живописец, старательно морща лоб перед кинообъективом, делает вид, что создает художественные образы, — это, разумеется, производит впечатление недостоверности, фальши.

> — Художник вовсе не должен «играть» перед своим полотном, — заметил А. Грицай, — не должен своим взглядом, жестами, поведением изображать из себя этакого жреца. Создание художественного произведения — будь то стихотворная поэма, или музыкальная пьеса, или живописное полотно — процесс чрезвычайно сложный, трудный, сугубо индивидуальный, требующий упорных поисков и раздумий.

Между тем в некоторых фильмах до сих пор еще встречается поверхностное понимание творчества художника: оно сводится к примитивной фиксации жизненных явлений, выглядит как дело простое и бесхитростное: взмахнул кистью — и картина готова. Такой подход глубоко неверен. Необходимо — об этом правильно говорил художник П. Соколов-Скаля — довести до сознания зрителя, как же создается художественное произведение на самом деле. Это будет содействовать верному восприятию искусства.

Но как это сделать? Некоторые из присутствующих вообще выразили сомнение в том, возможно ли на экране раскрыть процесс создания художественного произведения, изобразить ход творчества. Но все единодушны были в другом мнении: надо показывать пути творчества, пути создания произведения искусства. Передать на экране, как собирался материал, как художник шел от одной натуры к другой, как «отрабатывал» ту или иную деталь. Такой показ творчества будет не только очень полезным для зрителя, но и послужит ценным вкладом в историю искусства.

> — Мы знаем, что такое муки творчества, — сказала Н. Соколова, — поэтому, когда нам показывают творческий процесс следующим образом: сидит натурщик, а через пять минут на холсте художника появляется портрет,—это производит только юмористическое впечатление. Вспомним хотя бы, как работали Репин, Суриков, как они искали образ. Ведь если показать, как Суриков шел от первоначального замысла, через этюды, к завершенной картине,— получится такой фильм, от которого будет невозможно оторваться.
>
> Когда снимается фильм об определенном художнике, — продолжает оратор,— авторам нужно иметь очень ясную цель: ради чего делается этот фильм, почему снимается именно этот художник, что наиболее интересное можно сказать о его творчестве? К сожалению, перед картинами такого рода, как правило, ставится лишь чисто информационное задание, не больше. Почему меня не удовлетворяет то, как показан на экране Коненков? Да потому, что авторы опять-таки поставили перед собой только информационную задачу. А творчество Коненкова — настолько яркое, сложное явление, что оно не укладывается в рамки информации. Только для того чтобы показать, на каком кресле сидит художник, каким инструментом работает, — пожалуй, не стоило делать фильм.

Не сухой информации о жизни и деятельности художника, а глубокого проникновения в сущность его творчества ждут зрители от фильмов, посвященных искусству.

— Да, фильм об изобразительном искусстве нужно строить живо, интересно, сохраняя при этом первозданность художественного произведения, передавая особенности его пластического выражения, — соглашается режиссер-оператор Я. Толчан. — Мы, кинематографисты, понимаем всю свою ответственность перед зрителем. И если в наших картинах есть ошибки, то объясняются они сложностью нашей работы, новизной дела. Порой и техника съемки не позволяет сделать картину так, как бы хотелось...

Особенно обидно, подчеркивает оратор, когда удачная, интересная работа вдруг появляется на экране в технически несовершенном виде.

С горечью говорил Я. Толчан о низком качестве копий сделанного им фильма «Рокуэлл Кент»:

— Речь идет об изображении средствами кино художественных произведений — так надо дать возможность широкому зрителю видеть полноценные копии, не искажающие оттенков цвета и света.

Вновь и вновь возвращаются участники обсуждения к мысли о том, что необходимо, чтобы зрители ощутили все идейное и художественное богатство искусства социалистического реализма, широту его диапазона, разнообразие творческих индивидуальностей его мастеров.

— Быть может, стоит сделать фильм о художниках-иллюстраторах? — предлагает А. Грицай. — Причем на иллюстрациях к тому или иному произведению литературы показать, как разные художники одну и ту же тему решают каждый по-своему?

— Интересно было бы на экране показать цикл портретов одного человека, сделанных разными художниками, — развивает эту мысль М. Манизер. — Я бы предложил нашим кинематографистам создать фильм, основой которого стали бы портреты Владимира Ильича Ленина, написанные различными художниками. Мне кажется, это хорошая тема к ленинским дням будущего года.

Предложение М. Манизера горячо поддержал народный художник РСФСР Н. Жуков:

— Тема эта, особенно сейчас, в канун девяностой годовщины со дня рождения В. И. Ленина, обязательно должна быть реализована. По-моему, кинематографисты должны ею увлечься.

Большой, содержательный разговор развернулся вокруг предварительного плана производства искусствоведческих фильмов на 1959—1961 годы.

Участники встречи указывали, что темы, включенные в трехлетний план, сами по себе не вызывают возражений — они интересны и заслуживают внимания. Однако в целом план носит случайный, бессистемный характер, в нем не чувствуется связи с сегодняшней жизнью искусства.

С критическими замечаниями о плане выступил ученый секретарь Академии художеств СССР П. Сысоев.

— В ближайшие годы, — сказал он, — произойдет немало крупных событий в изобразительном искусстве: откроются выставка «Советская Россия», Всесоюзная выставка, приуроченная к XXII съезду партии, отчетная выставка Академии художеств, ряд республиканских выставок...

Партия и правительство уделяют огромное внимание внешнему облику и культуре жилищ. Было принято специальное решение о борьбе с архитектурными излишествами. Мы боремся против мещанского вкуса, за создание нового, советского стиля. Предстоит ряд выставок по внутреннему устройству квартир, мебели, выставок прикладного искусства. Все это не нашло отражения в плане.

Крупный недочет плана — недостаточное внимание к искусству союзных республик, к работам художников различных областей и краев страны. Между тем зритель должен получить ясное представление о многонациональном характере нашей художественной культуры.

Думается, что сегодня, когда эстетическому воспитанию молодежи придается такое значение, нужно создавать больше фильмов по истории русского, мирового, советского искусства, шире показывать наши музейные собрания.

Недоумение вызывает раздел современного зарубежного искусства. Почему-то в нем представлено лишь искусство Японии. Сама по себе эта тема очень интересна, однако трудно понять, почему именно ей отдано такое предпочтение.

— То, что план несколько сумбурен, показывают досадные пробелы в нем,— добавляет М. Манизер. — Так, например, в теме «Итальянская живопись» отсутствует XVI век, то есть самое важное — эпоха Возрождения. В перечне фильмов о русских художниках почему-то нет фильма о Брюллове.

М. Манизер считает необходимым включить в план фильмы для детей, посвященные изобразительному искусству.

— Воспитание хорошего вкуса — задача необычайно важная, — подчеркивает Н. Жуков. — Надо уделить больше внимания фильмам, которые ставят перед собой такую цель.

— Нужно стремиться к гораздо большему разнообразию жанров научно-популярных фильмов об искусстве, — указывает В. Толстой. — Наряду с общепринятым типом биографического киноочерка о художнике надо создавать фильмы, посвященные работе мастера над одним произведением или глубокому художественному анализу этого произведения. Хорошую службу эстетическому воспитанию зрителей сослужили бы критические кинообзоры наиболее интересных выставок, очерки о музейных и частных коллекциях и т. д. А как много сулят нам фильмы, посвященные отдельным архитектурным памятникам или таким городам-памятникам, как Ленинград, Новгород, Псков, Владимир, Суздаль и другие! К сожалению, тематика и жанры фильмов, предназначенных к выпуску в ближайшие годы, очень ограничены. Мало фильмов планируется по советскому искусству. Не чувствуется в плане и широты международного кругозора, почти не затрагивается проблема братской взаимосвязи национальных отрядов художников стран социалистического лагеря. Не нашел отражения в плане и такой актуальный вопрос, как роль художника прикладного искусства в организации современного быта.

В перспективном плане рядом со многими важными, но частными темами хотелось бы видеть и несколько больших, обобщенных тем. В. Толстой предлагает, например, создать фильмы на такие темы: «Вклад русского искусства в сокровищницу мировой культуры», «Пути развития современного мирового искусства», «Искусство стран лагеря социализма», «Исторический опыт многонационального советского искусства», «Ленинский план монументальной пропаганды в действии».

Надо добиться, чтобы в ближайшие годы появилось множество ярких, содержательных, интересных кинокартин, посвященных художественному творчеству. Но мало сделать хорошую картину — надо еще, чтобы ее увидели зрители, чтобы она

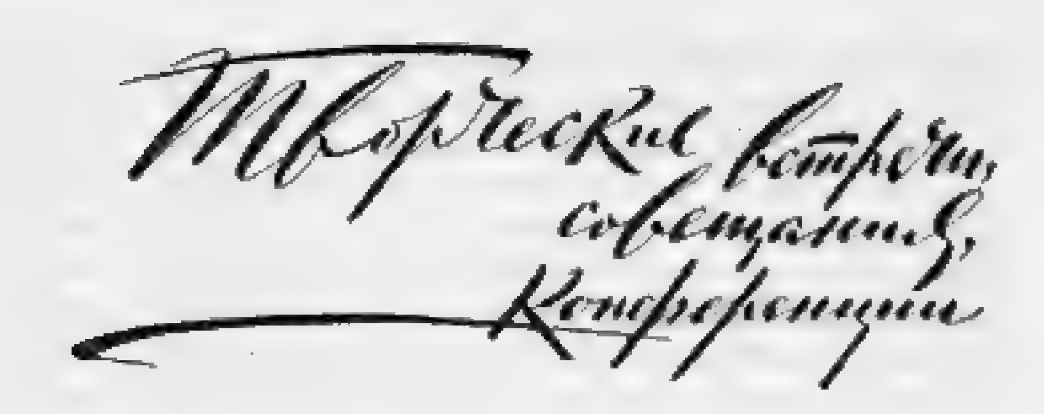
дошла до народа. Как это ни парадоксально, но те, для кого предназначены фильмы об изобразительном искусстве, по существу, их не видят. Расходуются огромные государственные средства, затрачивается труд большого коллектива людей, а картины, как правило, остаются на полках хранилищ, в лучшем случае их смотрит узкий круг посетителей нескольких маленьких кинотеатров. И это в то время, когда у народа такая огромная тяга к искусству!

Участники обсуждения резко критиковали прокатные организации за невнимание к этой важной отрасли кино, за равнодушие к запросам зрителей.

Как «продвинуть» к зрителям фильмы об изобразительном искусстве? Думается, заслуживает внимания предложение П. Сысоева пускать иногда вместо киножурналов перед сеансом короткометражные картины о творчестве художников, об отдельных произведениях живописи и скульптуры. Другой путь — систематическая демонстрация картин в специальных кинозалах научно-популярного фильма (организация таких залов в крупных городах страны — дело необходимое и неотложное). Можно также устраивать специальные киносеансы с сопроводительными лекциями или беседами в клубах, домах культуры, учебных заведениях. Словом, пути тут могут быть разные, главное — чтобы кинопрокат проявил интерес и инициативу в общественно важном деле эстетического воспитания широких народных масс.

Живые, насущные проблемы кинопропаганды художественной культуры поднимали в своих выступлениях участники редакционной встречи «за круглым столом». Самые разные вопросы привлекали внимание собравшихся: и качество создаваемых фильмов, и пути изображения творчества художника, и перспективы развития новой области киноискусства, и «болезни» проката. Все эти вопросы имеют важное значение, если подходить к популяризации изобразительного искусства средствами кино, как к большому творческому делу.

Сценаристы, режиссеры, операторы, руководители студий и прокатных организаций должны чутко прислушаться к предложениям и дружеским советам, которые исходят от их помощников в этом новом и сложном деле — от художников и искусствоведов. Пусть их мастерство, помноженное на современную кинотехнику, поможет открыть зрителям всю великую силу и красоту художественных творений, сделает лучшие образцы мирового и советского искусства достоянием миллионных масс!



Новые задачи киноведов

Решения XXI съезда КПСС выдвинули перед всеми работниками идеологического фронта, и в частности перед деятелями кино, огромные задачи. Чтобы выполнить их, необходимо мобилизовать творческие силы на всех участках кинематографии, в том числе и в такой области, как киноведение.

Деятельность критиков, историков, теоретиков кино должна быть перестроена в соответствии с требованиями времени. Назрела необходимость координации научной работы в области киноискусства по всей стране.

С этой целью Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР, сектор кино Института истории искусств Академии наук СССР и Всесоюзный государственный институт кинематографии созвали специальное совещание.

О СОСТОЯНИИ СОВЕТСКОГО КИНОВЕДЕНИЯ рассказали руководители основных научно-исследовательских киноучреждений.

Кандидат искусствоведения Р. Юренев подробно осветил работу сектора кино Института истории искусств АН СССР.

Сектор подготовил к печати «Очерки истории советского кино» в трех томах (том I вышел в 1956 году, II и III предполагается издать в текущем году).

Выпускаются три постоянных периодических научных издания. Ежегодные историко-теоретические сборники «Вопросы киноискусства» включают теоретические статьи, посвященные проблемам социалистического реализма, темам и жанрам киноискусства, специфике кино. В сборниках принимают участие не только историки и теоретики, но и творческие работники кинематографии, молодые киноведы. Ряд статей принадлежит перу наших зарубежных коллег.

«Ежегодник кино» — второе периодическое издание сектора — дает критический обзор советской кинематографии за год. В нем анализируются художественные, документальные, научно-популярные, мультипликационные фильмы,— как советские, так и зарубежные, шедшие на наших экранах.

Наиболее молодым ежегодным изданием является сборник «Из истории кино». Здесь публикуются статьи и мемуары старейших кинодеятелей, интересные исторические документы, архивные материал и т. д.

Сектор готовит также и монографии, посвященные либо отдельным вопросам киноискусства, либо творчеству тех или иных мастеров.

Совместно с армянскими киноведами подготовлен к печати сборник истории армянского кино. Под общей редакцией С. Юткевича выходит сборник, рассказывающей 'о прогрессивных мастерах французского киноискусства.

В будущем сектор предполагает расширить свою работу и заняться исследованием отдельных компонентов фильмов: операторской работы, режиссуры, сценарного и актерского мастерства и т. д.

Углубленнее и шире будут освещаться вопросы зарубежной кинематографии.

За семилетие сектор намерен подготовить многотомную историю советского кино, в которой большое внимание будет уделено наименее исследованной области отечественного киноискусства — развитию национальных кинематографий.

— Кафедра истории кино ВГИКа,—сообщил ее заведующий профессор Н. Лебедев,—вероятно, самая старая из наших киноведческих организаций. Более четверти века назад здесь впервые начали читать курс истории кино. Тогда же возникли институтская фильмотека и кабинет киноведения.

Поскольку основное внимание сотрудников кафедры занимает преподавательская деятельность, научной работе она отдает лишь самые скромные силы.

Главный вид научной деятельности кафедры — подготовка двух учебных пособий (их еще нельзя назвать учебниками): по истории советского кино и по зарубежному кино. Эта серия кратких очерков, конспектов лекций издается сейчас отдельными брошюрами на правах рукописи тиражом в несколько сот экземпляров.

Начинается подготовка третьего учебного пособия: «Кинокритика и редактирование сценариев и фильмов». На эту работу уйдет, видимо, два-три года.

Существующий в институте кабинет советского кино представляет собой уникальное в своем роде учреждение. За двадцать пять лет его работы удалось собрать довольно полную фильмографию, библиографию кинолитературы (включая газетно-журнальные статьи и рецензии), картотеку творческих кадров, большую коллекцию монтажных листов, кинокадров, плакатов, сценариев, стенограммы лекций, диссертации и дипломы по вопросам киноискусства.

Кабинетом пользуются не только студенты и педагоги института, но и многие научные учреждения, киностудии, редакции газет и журналов. Кабинет давно уже перерос рамки учебно-вспомогательного сектора и превратился в научно-исследовательское учреждение.

Менее обширным материалом располагает кабинет зарубежного кино, хотя в его организации ВГИКу оказали помощь Парижская синематека, Британский институт кинематографии, Лодзинский киноинститут, чехословацкие друзья.

Н. Лебедев отметил специфические трудности подготовки киноведов, говорил о необходимости повысить требования к поступающим на киноведческое отделение, перестроить учебные курсы с целью приблизить программы к практическим задачам и т. д.

●

Нельзя анализировать пути развития советского киноискусства без всестороннего исследования процессов, которые происходят в кинематографии союзных республик.

ВОПРОСЫ КИНОВЕДЕНИЯ В СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИКАХ — вторая тема серьезного разговора, возникшего на совещании.

— Киноведение одной из ведущих братских республик — Украины не имеет большой истории,— сказал старший научный сотрудник Института искусствоведения и этнографии Академии наук УССР Г. Журов.— Лишь с 1947 года, когда в Институте искусствоведения начал работать сектор театра и кино, создались предпосылки к систематическому изучению богатого опыта украинских кинематографистов. За это время небольшая киноведческая группа смогла выпустить отдельные научные труды. К самым последним работам украинских киноведов принадлежат очерки «Украинское советское киноискусство», «Украинское киноискусство в его историческом развитии», «Из прошлого украинского кино» и другие.

Нехватка киноведческих кадров (на Украине работают всего четыре киноведа), а также отсутствие союзного координационного центра киноведения не позволяют, по мнению докладчика, развернуть широким фронтом исследовательские работы. Особенно ощущается отсутствие теоретических работ: не исследована национальная специфика украинского киноискусства, недостаточное внимание уделяется исследователями вопросам режиссуры, изобразительной стороне фильма, его музыкальному оформлению и т. д.

Отсутствие специалистов сковывает развитие и белорусского киноведения. Сотрудник Министерства культуры БССР Е. Бондарева, охарактеризовав работу сектора кино, организованного в 1957 году в белорусском Институте искусствознания, особое внимание уделила белорусской кинокритике, которая находится на недостаточном профессиональном и научно-теоретическом уровне.

— Центр киноведческой работы в Грузии, — говорит К. Гогодзе,— находится в республиканском музее кино, открытом в 1948 году. Здесь собран основной материал по грузинской кинематографии. Но для республики этого мало. Необходимо помочь организации киноведческих групп при Институте искусствоведения Грузинской АН.

— Долгое время армянское киноведение носило изустный характер,— отметил сотрудник армянской Академии наук Л. Нерсесян.— Это были конференции, дискуссии, совещания. Сейчас армянское киноведение расширяет рамки и характер исследований. Кроме вышедшего уже сборника «Армянское киноискусство» (о котором упоминал Р. Юренев) печатается второй том и готовится третий том этого сборника, куда войдут монографии о крупнейших деятелях армянского кино.

Тов. Нерсесян подчеркивает, что большой и ответственный труд по созданию многотомной истории советского кино нельзя завершить без привлечения искусствоведения из союзных республик.

— В Узбекистане Институт искусствоведения еще очень мало внимания уделяет кинематографу,— сообщил заместитель директора института Н. Рыбник. Отсутствие специалистов не позволяет развернуть широким фронтом разработку архивного материала и подготовку киноведческих трудов к печати.

Сейчас институт совместно с Союзом работников кинематографии готовит сборник статей по вопросам кино. Намечается также издание труда о кинематографии стран Востока.

— К подготовке многотомного труда по истории советского кино надо приступать немедленно,— говорит Н. Рыбник.— Каждая республика, в том числе и Узбекистан, должны найти кадры для участия в этой большой и ответственной работе.

— В Таджикистане,—сказал председатель Оргбюро Союза работников кинематографии Таджикской ССР

В. Хабур,— кинопроизводство существует тридцать лет. Примечательно, что в своем развитии оно не могло пользоваться опытом смежных искусств, так как возникло в один год с национальным театром и значительно раньше живописи. Однако об этих любопытных особенностях помнят лишь отдельные работники. А сейчас, когда пришла пора писать историю таджикского кино, оказалось, что многие фактические материалы не сохранились, письменных следов нет. Киноведение плохо обобщает опыт таджикских сценаристов, актеров, операторов. Институт истории, этнографии и археологии Академии наук Таджикской ССР вопросами кино не занимается. Для разработки истории национального киноискусства потребуется помощь Госфильмофонда в сборе материалов.

— История молодой казахской кинематографии невелика, но насыщена интересными событиями,— напомнил К. Сиранов.— Казахское киноискусство развивается бурно и уже имеет собственные традиции, свое лицо. Выращены национальные творческие кадры. Наступило время для углубленного исследования накопленного опыта. Недавно при Академии наук КазССР создана киноведческая ячейка, которая займется изучением истории и современной практики казахского киноискусства.

●

Представители республик высказывались за широкое развертывание работ по сбору материалов, систематизации документов и обобщению опыта. Эту мысль поддержали работники государственных архивов.

Большим подспорьем для киноведов могла бы оказаться газета «Кино», о желательности издания которой говорили многие участники совещания.

НАКОПЛЕНИЕ ФОНДОВ.

Этой важной задаче киноведения подчинена деятельность крупнейшего в Союзе кинохранилища — Госфильмофонда.

— Недостаток многих книг по истории кино, и в частности выпущенных Институтом истории искусств «Очерков истории советского кино»,—отмечает заместитель директора Госфильмофонда Л. Парфенов, — состоит в ограниченном количестве фактического материала. История нашего кино намного богаче, чем те факты и имена, которые приводятся в «Очерках». Обширные коллекции Госфильмофонда, большие литературные и документальные архивы позволяют ему успешно заниматься фильмографическими, справочными и фактографическими работами.

Коллектив научных сотрудников Госфильмофонда подготовил сборники аннотаций, фильмографии и библиографии всех советских художественных фильмов начиная с 1917 года и до наших дней. Это послужит полезным материалом для многотомной истории советского кино.

Исчерпывающие фактические сведения даст и подготовляемый сборник творческих биографий советских кинорежиссеров. В нем можно будет найти имена всех кинорежиссеров, их творческие характеристики, краткий анализ важнейших произведений каждого.

В дальнейшем предполагается составить аналогичные сборники творческих биографий сценаристов, актеров, операторов, художников и т. д.

О систематизации фильмофондов кинохроники рассказал сотрудник Центрального государственного архива кино-фото- и фонодокументов Ю. Ходжаев. Первым опытом такой работы явился каталог «Кино- и фотодокументы по истории Великой Октябрьской революции» (вышел в 1958 году). Сейчас готовится каталог «Кинодокументы 1920—1925 годов».

В сборе и комплектовании фильмофондов должно сыграть большую роль микрофильмирование и копирование материалов, находящихся в разных местах.

Эту мысль поддержал искусствовед Н. Абрамов (сектор кино Института истории искусств АН СССР). При создании работ по истории киноведу важно лично видеть, лично изучить тот или иной фильм. Однако даже фонд классических фильмов у нас неполон. Так, до сих пор считали, что «Ленинская киноправда» Д. Вертова утеряна. Несколько месяцев тому назад выяснилось, что один экземпляр ее имеется во ВГИКе. Госфильмофонд должен помочь отпечатать контратип и размножить эту уникальную ленту.

— Госфильмофонду необходимо восстановить копии некоторых классических картин, — отметил режиссер С. Юткевич. — Надо привести основной классический фонд в соответствие с подлинниками.

На совещании было выдвинуто интересное предложение: для обогащения документальных фондов стенографировать выступления мастеров кино, хранящих в памяти многие факты и явления истори киноискусства. Такую инициативу проявил Государственный научно-исследовательский институт истории театра, музыки и кино в Ленинграде, о чем сообщил на конференции Г. Капралов.

Сбором документальных материалов по кино в течение уже десяти лет занимается и Центральный государственный архив литературы и искусства. Его представитель Ю. Красовский рассказал о систематизации архивов выдающихся деятелей кино. Собран воедино основной архив С. Эйзенштейна, проводится сбор и систематизация архивов А. Довженко, Я. Протазанова, Д. Вертова.

●

Ответственным разделом деятельности киноведов является продвижение накопленных фондов в массы. В связи с этим многие участники конференции напоминали, что одна из важнейших задач киноведения—

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ КИНО.

Отмечая исключительно большую роль кинематографа в формировании духовного облика человека, в эстетическом воспитании, конференция признала, что работа по пропаганде и популяризации киноискусства поставлена неудовлетворительно.

О путях популяризации фильмов, киноведческих знаний, творчества киномастеров говорили Е. Бондарева (Белоруссия), Ю. Ходжаев (Центральный государственный архив кино-фото- и фонодокументов), А. Грошев (ВГИК), Д. Писаревский (сектор кино Института истории искусств АН СССР).

— Популяризация и пропаганда знаний по истории кино входят в круг задач советского киноведения,— говорит Л. Парфенов.—Здесь киноведение непосредственно соприкасается с народом. Со времен ОДСК и до самого последнего времени этот участок киноведческой работы был самым запущенным. Лишь недавно произошел некоторый сдвиг. Однако все еще неблагополучно обстоит дело с демонстрацией для широких масс трудящихся лучших старых фильмов. Даже «Чапаева» перевели в рубрику «детские фильмы» (?!) и потому показывают только на утренних киносеансах.

Еще и сейчас существует точка зрения на произведения киноискусства, как на газету, которая интересна, пока она нова.

Выступающий бросает справедливый упрек телевидению, которое еще очень плохо пропагандирует кино, в частности произведения «немой классики».

С. Юткевич указал на важность создания музея киноискусства. До сих пор этого сделать не удалось. Сейчас при Союзе работников кинематографии организуется Бюро кинематографической пропаганды, которое должно стать первоначальной ячейкой сбора различных музейных материалов. Далее С. Юткевич высказался за широкий показ картин — советских и зарубежных, вошедших в золотой фонд мирового кино. Он призвал работников Госфильмофонда занять активную позицию в этом деле. Фронт деятельности киноведов по популяризации киноискусства должен быть расширен. Нужны не только эпизодические лекции во дворцах культуры и клубах — пора создать действующий круглый год кинолекторий.

Участники конференции отмечали, что необходимо увеличить выпуск литературы по вопросам кино, брошюр для массового читателя.

О качестве выпускаемых изданий говорила на конференции Л. Погожева. Критикуя описательность, поверхностность некоторых киноведческих работ (особенно аспирантских), она призывала к смелым обобщениям при исследовании наиболее актуальных проблем киноискусства.

Положения с кинопечатью касались также Р. Юренев, Н. Лебедев, А. Грошев, представители республик. Справедливые упреки были высказаны в адрес издательства «Искусство». Участники конференции внесли предложение организовать специальное кинематографическое издательство, выпускать газету «Кино», а в союзных республиках — массовые кинематографические журналы.

●

Предметом всестороннего обсуждения явились

ФОРМЫ КООРДИНАЦИИ НАУЧНОЙ РАБОТЫ.

На конференции выявились многие факты разобщенности киноведческих организаций, которая приводит к параллелизму в планах работы, в подготовке научных изданий, в тематике исследований.

Для устранения этих недостатков предлагалось прежде всего наладить взаимную информацию между киноведческими центрами о состоянии архивов и о планах научных работ, а также обмен справочниками и прочими вспомогательными материалами.

Участники конференции, приехавшие из республик, обратились к государственным архивам с просьбой о помощи в собирании справочного материала.

Было высказано пожелание организовать на базе Института истории искусств Академии наук СССР координационный совет, в котором приняли бы участие представители национальных киноведческих центров.

●

Конференция приняла резолюцию по координации научной работы в области теории, истории и кинокритики и обратилась к советским киноведам с призывом способствовать дальнейшему подъему нашего киноискусства.

М. Н.

Место кино в учебном процессе

Огромный интерес кинематографистов и педагогов вызвала состоявшаяся недавно Всесоюзная конференция по учебному кино.

Не легко и не просто было готовить эту конференцию.

— Учебное кино? — говорили скептики. — А какое? Ведь учебным фильмом называется и фильм для дошкольников, рассказывающий о том, как мальчик уронил в лужу мячик, разбил солнечный луч и так узнал о цветах радуги, и фильм о работе синхрофазотрона, рассчитанный на студентов-физиков, и инструкция по точному литью для будущих литейщиков.

При таком положении действительно нелегко было развернуть единую дискуссию на конференции.

Ее успеху помогли большая энергия, вложенная в подготовку к конференции активом Союза работников кинематографии СССР и его секции научно-популярного кино, работниками Министерства культуры СССР. Вторым немаловажным фактором был живой интерес к конференции, проявленный основными «потребителями» учебных фильмов — Министерством высшего и среднего специального образования СССР, Министерством просвещения РСФСР и органами, ведающими профессиональным образованием.

Конференцию открыл начальник Управления по производству фильмов Министерства культуры СССР И. Рачук. Он предоставил слово для доклада министру высшего и среднего специального образования СССР В. Елютину.

— В результате победы социализма в нашей стране созданы все условия для всестороннего и гармонического развития способностей и талантов советских людей,— сказал докладчик.— Всем народам нашей страны социализм открыл широкий доступ к просвещению. От уровня подготовки и воспитания молодых кадров во многом будут зависеть и успешное выполнение семилетнего плана, и научно-технический и культурный прогресс нашей страны, и темпы нашего продвижения к коммунизму.

В решение этих величайших исторических задач, поставленных перед работниками всей системы образования, большой вклад может внести учебное кино.

...Как показала практика, применение учебных фильмов в высшей и средней специальной школе способствует повышению уровня преподавания и усвоения студентами научных знаний. Кинофильмы позволяют сблизить теорию с практикой и наглядно показать все новейшие достижения науки и техники.

Этот тезис, выдвинутый первым докладчиком, был развит в следующих докладах—заместителя начальника Управления трудовых резервов при Совете Министров СССР Б. Мальцева и заместителя министра просвещения РСФСР А. Маркушевича.

Итак, большая роль учебного кино в учебном процессе очевидна для всех. Но тут-то и начинается разговор о том, что тормозит развитие учебной кинематографии, мешает росту ее, уводит порой от правильного решения поставленных конкретных задач.

Именно о главном — об отсутствии четких выработанных и ясных критериев оценки учебного фильма, равно как и методики его построения, об отсутствии глубокой исследовательской работы вокруг учебного кино и единого руководящего этой отраслью кинематографии центра — говорили и три докладчика — представители министерств-заказчиков — и четвертый докладчик — кинодраматург В. Жемчужный, председатель комиссии учебного кино секции научно-популярной кинематографии СРК СССР.

Об этом же и еще о множестве организационных и технических помех шла речь в течение трех дней на пленарных и секционных заседаниях конференции.

Каким должен быть учебный фильм? Мыслима ли единая форма его построения? Конечно, нет. Тут имеет значение и возраст, и уровень подготовки зрителя, и назначение фильма, и многое другое... Но ведь до сих пор, несмотря на наличие методических центров в органах просвещения, несмотря на наличие Академии педагогических наук со специальной лабораторией, ведающей проблемами научного кино, никто и нигде не ставил и не решал всерьез эти вопросы. Более того, перестал издаваться единственный в СССР методический и теоретический орган — журнал «Учебное кино», выходивший в тридцатых годах, и почти заглохла теоретическая работа в этой области. Естественно, это не могло не сказаться и на уровне подготовки специалистов, работающих в области учебного кино, и на уровне подготовки педагогов, использующих фильмы.

Немалое место в докладе В. Жемчужного заняли проблемы композиции учебного фильма. К сожалению, теоретические тезисы докладчика не были подкреплены позитивными примерами.

О многом шел спор на конференции: и о том, когда показывать фильм — до или после прохождения темы, и о том, может ли фильм быть длинным или он должен быть фрагментарен, состоять из ряда роликов, которые педагог может использовать в качестве иллюстрации к той или иной части урока. Спорили и о том, нужен ли и в какой мере диктор-

ский текст — голос «чужого» в классе или аудитории, сменяющий голос учителя.

— Создание хорошего учебного фильма (а нам нужны только хорошие фильмы) требует полной соразмерности средств и способов изображения и звука, художественных средств с идейным содержанием, с местом и назначением этого фильма в учебно-воспитательном процессе, — отметил А. Маркушевич, — этим определяется служебная роль учебного фильма. Такой фильм предназначается к роли помощника учителя, помощника умного и талантливого, но обязательно дисциплинированного и скромного...

Итак, «дисциплинированный и скромный помощник»! Мы не стали бы вдаваться в дискуссию по этому поводу, ибо никто из работников кино не помышлял и не помышляет о подмене учителя. Зачем? Да и как?

Но, полностью соглашаясь с педагогами в том, что фильм является частью учебного процесса, многие кинематографисты подчеркивали, что это наглядное пособие особого рода, гораздо более «активное», чем таблицы, альбомы или даже диапозитивы.

Разумеется, учебный фильм обязательно должен соответствовать духу школьной или вузовской программы.

Какой же нужен фильм? Конференция четко ответила на этот вопрос: фильмы нужны разные — вводные и заключительные, фрагментарные, которые полезны как вставки в урок, и последовательно излагающие материалы — тогда, когда сам материал этого требует.

Важно, чтобы фильмы были хорошими и чтобы ими умели пользоваться.

Этому умению и должны научить педагогов те методические центры и исследовательские учреждения, которые существуют не в таком уж малом количестве.

И, наконец, другое: много верного было сказано о том, что фильм не может стать учебным пособием до тех пор, пока он будет редкостью...

Неправильное, крайне заниженное тиражирование, неудовлетворительная и по количеству и по качеству кинофикация учебных помещений, отсутствие согласованности в работе с органами пожарной инспекции — все это тормозит развитие кинофикации учебного процесса.

С большим интересом было встречено выступление преподавателя художественно-ремесленного училища в Риге И. Комраза.

Вот что он рассказал:

— У нас каждый класс кинофицирован. Преподаватель, не отходя от стола, нажимает кнопку, и одновременно опускаются шторы, включается аппарат, и, как только становится темно, на экране появляется изображение. И это не только в рижских учебных заведениях, но и на периферии, во многих сельскохозяйственных районах Латвии. В некоторых отношениях там делается даже больше, чем в городе. Мы поехали туда посмотреть, и тут же перестроили это дело у нас, в Риге.

И далее, отвечая на поднятые в процессе дискуссии вопросы о том, каким должен быть фильм, И. Комраз указывает на необходимость наряду с фильмами, получаемыми из фильмотеки, иметь свои, сделанные руками педагогов и учеников.

— Был такой случай: ученик, работая на электрической пиле, поранил палец. Случилось это потому, что подошел он к станку без разрешения мастера. В течение восьми дней мы сняли маленький фильм, в котором показали, как работал этот ученик, в чем была ошибка и почему дело кончилось ранением... После показа этого фильма учащиеся стали много осторожнее, травматизм был ликвидирован.

Или еще: художественно-ремесленному училищу нужны были пособия по стилям в архитектуре и скульптуре. Таких кинопособий имеется мало. Но педагоги вспомнили, что город, в котором они живут, дает отличный материал по романскому стилю, по готике. Нескольких прогулок с киноаппаратом оказалось достаточным для того, чтобы в школе появились недостающие пособия по архитектуре.

Если мы в каждой школе разовьем кинолюбительство, а преподаватели, знающие, что им надо, выступят в роли сценаристов,— говорит И. Комраз,— мы сделаем очень большое и нужное дело.

Около пятидесяти человек участвовало в развернувшихся прениях. Среди них были академики Д. Щербаков, В. Болтинский, профессор Н. Преображенский, научные работники Н. Жинкин, А. Гельмонт, В. Толль, В. Пелль, режиссеры Н. Чигорин, Б. Альтшулер, А. Усольцев, учителя С. Гуревич, В. Костылев, А. Имшанская и другие — педагоги, научные работники, деятели кино.

Конференция приняла ряд рекомендаций.

Здесь и организация сценарных курсов для педагогов, и создание кафедры учебного кино во ВГИКе, и активизация методических центров, и возрождение журнала «Учебное кино», и расширение деятельности киностудий в области учебных фильмов, и пожелания о создании новой студии учебных фильмов для школ и вузов, и многое другое... Необходимо добиться, чтобы эти решения и пожелания были осуществлены. Все участники конференции, а их было около трехсот, десятки выступавших — творческие работники кино и педагоги, деятели искусства и ученые — были едины в том, что учебное кино должно сыграть активную роль в выполнении задач, поставленных партией перед нашей школой.



НА ЭКРАНЕ—ФИЛЬМЫ НАРОДНОГО КИТАЯ

Из года в год крепнет нерушимая дружба советских людей с братским китайским народом. Одним из проявлений этой замечательной дружбы стал постоянный обмен кинофильмами. За минувший год на экранах нашей страны было показано множество китайских художественных фильмов. Высокую оценку советских зрителей получили картины «Тайная разведка», «Где ты, друг мой?». Большой успех выпал на долю цветного художественного фильма «Баскетболистка № 5». Картину «Седая девушка» у нас просмотрело полтора миллиона зрителей.

Особый интерес вызывают китайские научные и хроникальные фильмы, в которых отображены глубокие преобразования в Китайской Народной Республике, развернувшееся в ней грандиозное индустриальное строительство, быстрый прогресс сельского хозяйства, развитие культуры.

В связи с десятилетием провозглашения Китайской Народной Республики Министерство культуры СССР проводит фестивали новых фильмов китайских друзей.

В конце августа с успехом прошел показ документальных, научно-популярных и видовых фильмов. На первых экранах Москвы демонстрировались киноочерки: «Жизненный путь Лу Синя», «Искра разгорелась», «Золотые рыбки», «Карликовый ландшафт» и другие.

Скоро на экранах столицы появится цветной научно-популярный фильм «Тропою джунглей», снятый студией «Моснаучфильм» совместно с Пекинской студией имени 1 августа (автор сценария и режиссер-постановщик А. Згуриди, режиссер Ян Чен-я, главный оператор Н. Юрушкина, оператор Юй Чен-чжи).

29 сентября в Москве откроется фестиваль художественных фильмов. На экраны столицы выйдут семь китайских фильмов: «Дочери партии», «Опиумная война», «Новая история старого солдата», «Парни из нашей деревни», «Крылатые защитники», «Обыкновенная профессия», «Записки медсестры», а также фильм «Ветер с Востока» — результат совместного творчества советских и китайских кинематографистов.

На фестиваль в Москву приглашены творческие работники китайского кино.

КИНО НА ВЫСТАВКЕ ДОСТИЖЕНИЙ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА

На Выставке достижений народного хозяйства СССР широко и многообразно используется кино.

В двух расположенных на ее территории просторных кинотеатрах приблизительно 6 тысяч посетителей выставки ежедневно смотрят новые художественные кинофильмы.

Кроме того, на выставочной территории открылся первый в СССР «кругорамный» кинотеатр.

Более ста кинопроекторов различных типов установлены в павильонах выставки. Экраны для демонстрации короткометражных



«МОСФИЛЬМ»

Утверждены составы художественных советов творческих объединений, созданных в студии «Мосфильм»:

первое творческое объединение — Г. Александров (председатель), Г. Рошаль (заместитель председателя), И. Коварский, М. Вольпин, С. Бондарчук, Л. Косматов, Н. Шпиннель, Б. Чирков;

второе творческое объединение — И. Пырьев (председатель), С. Юткевич (заместитель председателя), А. Каплер, Л. Арнштам, Е. Воробьев, А. Шеленков, Е. Куманьков, Л. Сухаревская;

третье творческое объединение — М. Ромм (председатель), Ю. Райзман (заместитель председателя), С. Антонов, М. Калатозов, Е. Габрилович, С. Урусевский, Н. Новодережкин, Э. Гарин.

Кроме того, для обеспечения высокого идейно-художественного уровня фильмов и улучшения организации творческого процесса при генеральном директоре студии создана коллегия в составе: М. Ромм, М. Калатозов, Ю. Райзман, Г. Рошаль, С. Юткевич, С. Бондарчук, Г. Чухрай, А. Рыбаков, Э. Рязанов, С. Антонов, Е. Воробьев, В. Тендряков, В. Кожевников, Е. Габрилович, Л. Погожева, А. Шеленков, В. Монахов, Ю. Пименов, Г. Мясников, Т. Хренников, И. Ильинский, Ю. Солдатенков, Д. Щербаков, А. Тодорский, Л. Волков, В. Мушипов.

На коллегию возложено рассмотрение тематических планов, обсуждение наиболее важных творческих вопросов, а также отдельных фильмов и сценариев, имеющих принципиальное значение.

СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

Начались съемки фильма «Бессонная ночь» по мотивам повести Н. Дементьева «Моя дорога». В нем рассказывается о первых шагах молодого инженера на самостоятельной работе на строительстве, об ошибках, допущенных им по неопытности и горячности, о его сложно складывающейся личной жизни. Фильм ставит режиссер Н. Анненский по сценарию В. Соловьева.

В роли Павла Каурова снимается артист Малого театра Юрий Соломин.



«МОСНАУЧФИЛЬМ»

Готовится серия цветных короткометражных фильмов о советских передвижных выставках, посвященных мирному использованию атомной энергии.

«Мирный атом в Китае» — называется фильм, поставленный режиссером Д. Боголеповым (по сценарию П. Егурнова и В. Морева) и снятый оператором В. Афанасьевым. Фильм показывает советскую выставку, побывавшую в крупнейших городах Китая — Шанхае и Гуанчжоу, и сообщает о достижениях китайского народа в мирном использовании атомной энергии.

РИГА

Фильм «Меч и розы», который ставит Л. Лейманис по сценарию, написанному им совместно с З. Скуинем, затрагивает моральные проблемы, волнующие нашу молодежь. В одной из ведущих ролей снимается артист Гаральд Ритенберг, знакомый зрителям по фильму «Наурис». Для натурных съемок широко использованы живописные уголки старой Риги.

СТАЛИНАБАД

Идут съемки фильма «Сыну пора жениться» — комедия из жизни таджикской молодежи. Этот фильм — первая режиссерская работа Т. Сабирова. Большинство участников съемочного коллектива — молодежь, недавно пришедшая на студию и пробующая свои творческие силы: оператор Г. Никитин, художник А. Вагичев и другие. В ролях молодых героев фильма снимаются артисты Р. Акобирова, Д. Касымова, М. Арипов. В картине заняты также народные артисты Таджикской ССР А. Бурханов, Г. Бакаева, С. Туйбаева.

ТАШКЕНТ

Узбекские и вьетнамские кинематографисты приступили к совместной постановке цветного полнометражного документального фильма о Демократической Республике Вьетнам. Ташкентская группа кинодокументалистов, которую возглавляет режиссер-постановщик Малик Каюмов, выехала на съемки во Вьетнам.



фильмов вмонтированы непосредственно в стенды павильонов и служат естественным дополнением к экспонатам. Для показа одночастевых картин у стендов используются проекционные аппараты «Украина» с беспрерывной кассетой. Аппараты «СКУ» воспроизводят киносюжеты, озвученные одновременно на русском, английском, немецком и французском языках. Простым нажатием кнопки посетитель павильона сам включает нужную ему звуковую дорожку. Кроме того, в шести павильонах выставки имеются свои кинозалы.

Фильмофонд выставки содержит более 350 наименований научно-популярных и документальных фильмов, раскрывающих значение семилетнего плана развития народного хозяйства СССР. Кроме того, он насчитывает около двухсот номеров киножурналов «Наука и техника» и «Новости сельского хозяйства».

Многие фильмы для «пристендового» показа на выставке изготовлены по специальным заказам различными киностудиями страны.
ровались на Всемирной выставке в Брюсселе, на Советской выставке
Некоторые из этих фильмов вышли на широкий экран, демонстри-
в США, были приобретены Индией, Японией, Англией, Голландией и другими зарубежными странами.

САТИРИЧЕСКИЙ КИНОЖУРНАЛ «ДЯТЕЛ»

Дятел, как известно, птица полезная и трудолюбивая, она неустанно уничтожает вредных насекомых, мешающих росту леса. Вот почему ее именем назван новый мультипликационный сатирический киножурнал.

Одно из последних заседаний Художественного совета студии «Союзмультфильм» было посвящено рождению киножурнала «Дятел».

Журнал призван способствовать искоренению всяческих недостатков, пережитков прошлого в нашей действительности. Остро решенные экранные миниатюры и рисованные кинофельетоны должны поднимать этические и моральные проблемы, бороться с различными недостатками в промышленности и сельском хозяйстве, вести антирелигиозную пропаганду. Видное место в журнале займут и международные сюжеты: борьба за мир, за запрещение атомного оружия, разоблачение сторонников «холодной войны» и другие.

На студии уже создана инициативная группа художников-постановщиков, мультипликаторов, режиссеров и сценаристов, которые отбирают темы из первых заявок к будущему киножурналу. В этой работе кинематографистам помогают сотрудники «Крокодила», актив авторов и композиторов.

В своем выступлении на заседании Художественного совета режиссер И. Аксенчук критиковал первые материалы, предложенные киножурналу, за их многословие и недостаточную динамичность.

Предполагается, что первый номер киножурнала «Дятел» будет делать режиссер Е. Мигунов.

Директор студии «Союзмультфильм» С. Куликов поздравил коллектив студии с рождением нового жанра в мультипликационном киноискусстве. Он сообщил, что производственная мощность студии позволяет выпускать журнал «Дятел» на первых порах шестью номерами в год средствами черно-белой мультипликации.

А не лучше ли было бы все же выпускать такой журнал цветным?



НОВАЯ ФРАНКО-СОВЕТСКАЯ ПОСТАНОВКА

Едва завершились съемки совместного франко-советского фильма «Нормандия—Неман», как началась новая совместная работа кинематографистов Франции и Советского Союза. На Московской киностудии имени М. Горького создается полнометражный цветной фильм «Что нового на Востоке» («20 тысяч лье по земле»).

Постановщик картины Марсель Пальеро — режиссер и актер. Он участвовал в фильмах «Шери-Биби» (1954), «Райская долина» (1955), «Одеть тех, кто гол» (1956) и ставил картины «Благонравная проститутка», «Человек идет по городу», «Влюбленные Брасмора».

— Над новым фильмом мы будем работать дружно, рука об руку с советскими деятелями кино, — сказал в беседе с нашим корреспондентом Марсель Пальеро.

Главный оператор картины Владимир Рапопорт хорошо известен не только советским, но и зарубежным кинозрителям. Мы знаем, в частности, его последнюю великолепную работу — три серии «Тихого Дона». Авторами сценария и диалога являются советский драматург Леонид Зорин и француз Марсель Курно. Курно же будет играть в фильме роль фотокорреспондента. Леон Зитрон, знакомый парижанам по его выступлениям в телевизионных программах, исполняет роль журналиста.

14 июля, в день национального праздника Франции, мы сняли начало фильма: группа журналистов-французов отправляется на легковых машинах в путешествие по Советскому Союзу. Сюжет фильма почти так же незамысловат, как и сюжет жюльверновского романа «Вокруг света в 80 дней». Но он дает нам возможность широко показать СССР глазами французов...

Персонажи фильма — французские путешественники — побывают в Москве, в Сталинграде, на строительстве Братской ГЭС, в одном из грузинских колхозов, познакомятся с повседневной героикой Советской Арктики... В фильме будут засняты эпизоды жизни и труда полярников на станции Северный полюс. Вот об этом мирном труде советских людей, о «новостях с Востока» и будут рассказывать честные французы — рассказывать о том, что есть в действительности и что они увидели собственными глазами.

Совместное кинопроизводство, несомненно, очень способствует творческому контакту кинематографистов разных стран, и в таком дружеском сотрудничестве родилось немало интересных высокохудожественных произведений, — сказал Марсель Пальеро. — Но мне думается, что в каждом случае такое сотрудничество должно быть логически обосновано сюжетом картины. Логично ли, что американцы вместе с итальянцами снимают картину по роману Л. Толстого, где действие происходит в России и где действуют русские и французы? Гораздо большее право на существование имеют многие совместные франко-итальянские картины, где французы играют французов, итальянцы — итальянцев и где действие происходит в одной из этих стран. Точно так же вполне оправдано то, что советские и французские кинематографисты совместно создают фильм «Нормандия—Неман», где рассказывается о французских летчиках, сражавшихся вместе с советскими воинами против нацистских оккупантов.

Меня лично очень привлекает и вдохновляет работа, к которой мы приступили теперь с советскими кинематографистами.

Каждый месяц на экраны нашей страны выходит от восьми до десяти зарубежных кинофильмов. На протяжении года творческими коллективами киностудий имени М. Горького, «Ленфильм» «Союзмультфильм» дублируется на русский язык от 110 до 120 кинофильмов сорока двух стран мира. Студия «Мосфильм» в нынешнем году также организует цех дубляжа зарубежных фильмов, что даст возможность еще шире знакомить советского зрителя с киноискусством других стран.

●

Новые кинотеатры на 600 тысяч зрительских мест, в том числе 20 крупных театров для демонстрации панорамных и широкоэкранных фильмов, строятся в городах Советского Союза.

●

«Хронологические таблицы по истории советского кино 1945—1959 гг.» (являющиеся продолжением труда Вен. Вишневского «25 лет советского кино в хронологических датах», изданного в 1945 году) готовит к выпуску Госфильмофонд.

●

Цикл лекций на тему «Мировое кино на современном этапе» организовало Ленинградское отделение Общества по распространению политических и научных знаний в своем Центральном лектории. Несколько лекций о советском киноискусстве прочел режиссер Я. Фрид.

Интересно были построены лекции киноведа И. Ефимова о киноискусстве стран Азии и Африки, Чехословакии, Польши, Венгрии, ГДР, ФРГ, Австрии, Франции, Америки и Англии. Лектор нарисовал широкую общую картину положения киноискусства в различных странах.

Лекции о киноискусстве Италии и стран Латинской Америки были прочитаны Т. Богоровой и Н. Садовской.

Каждая лекция сопровождается просмотром фильмов. Интерес к лекциям подобного рода очень велик: зал, вмещающий несколько сот человек, постоянно бывает заполнен слушателями.



А. Соколов

Киностудии в высшей школе

Любительские киностудии в вузах возникли сравнительно недавно. Но уже сейчас определились два основных направления в их работе. Первое направление — особый вид художественной самодеятельности: работа над игровыми фильмами, хроникой и т. п. Второе направление можно назвать учебно-научным: создание учебных фильмов, научной кинодокументации и картин научного характера.

В связи с реорганизацией вузов работа студий на этом втором направлении приобретает особое значение. Для ознакомления студентов с производством можно широко использовать и учебные фильмы. Эти фильмы должны показать студентам новую технику и технологию, практические приемы выполнения работ. Такие фильмы могут стать для студента хорошим подспорьем при прохождении производственной практики.

Известно, что кино имеет возможность показать различные явления в их движении и развитии, позволяет увидеть процессы, не поддающиеся визуальным наблюдениям и фотографированию. Как бы ни было высоко лекторское искусство преподавателя, он не может так же наглядно и доходчиво объяснить развитие процесса или описать конструкцию, как это может сделать современный фильм. В связи с этим и возникает вопрос о широком использовании кинематографа в научных целях и о кинофикации учебного процесса в институтах на базе любительских студий и вузовских кинолабораторий.

Будучи работником Московского инженерно-строительного института (МИСИ), я хочу привести несколько примеров возможного использования любительского кино в нашем институте.

Студенты двух ведущих факультетов МИСИ слушают большой курс лекций по истории архитектуры. При чтении этих лекций используются фотографии, чертежи и диапозитивы. Но самую активную помощь лектору в данном случае может оказать кино. Последовательно раскрывая достоинства и особенности архитектурных памятников, начиная от композиционных и конструктивных решений и кончая украшениями фасадов и интерьеров, учебные фильмы смогут дать полное представление о творениях великих зодчих. Одним из подтверждений этому могут служить известные фильмы об архитектурных памятниках Италии, созданные архитектором Л. Каировым.

Фильмы могут стать неотъемлемыми элементами таких учебных курсов, как «Введение в городское строительство» и «Введение в строительную технику». Эти дисциплины дают студентам первое, «обзорное» представление о существующих видах строительства. Кроме того, каждый лектор, читающий эти предметы, старается привить студентам чувство уважения и любви к будущей профессии. Эта цель наилучшим образом может быть достигнута при широком использовании кино. В самом деле, кинорассказ о современной архитектуре городов и поселков, об их планировке, о крупнейших мостах и путепроводах, об организации городского транспорта и, наконец, о современной строительной технике всегда будет более наглядным, чем устный рассказ.

При изучении технологии строительного производства студенты знакомятся с принципами работы строительных машин, схемами их взаимодействия на объекте или строительной площадке и организацией самого строительного процесса. Преподавание этой и подобных дисциплин также может быть в значительной части построено на показе фильмов.

В течение нескольких лет любительские студии совместно с кинолабораториями институтов могут создать законченные циклы фильмов в точном соответствии с программами вуза по этим предметам.

Кроме того, любительское кино может и должно быть использовано как средство научного исследования. В работе ученых всегда принимают участие

студенты и аспиранты, помогающие в постановке опытов и проведении исследований. Таким же образом к работе научной группы могут быть привлечены студенты-кинолюбители.

Наконец, фильмы, созданные студиями институтов в виде научной кинодокументации, могут быть ценным средством научно-технической информации. Институты одного профиля смогут производить обмен учебными фильмами. К примеру, кафедра городского строительства и хозяйства МИСИ ведет постоянную переписку и обменивается опытом с такой же кафедрой Пекинского института. Любительское кино в этом случае окажет неоценимую услугу и нам и китайским друзьям.

Сейчас студии некоторых институтов, в том числе и МИСИ, начали работу над фильмами учебного характера. Студия при Московском университете работает над четырьмя такими фильмами. Она уже показала отрывки из цветного фильма о Ботаническом саде университета и фильм «Облака».

После нескольких лет деятельности любительских киностудий при вузах стало ясно, что кинематографически грамотное решение фильма вполне по силам их участникам.

Остается один вопрос: как студенты могут создавать учебные фильмы? Ведь для того чтобы снять фильм, нужно гораздо больше знать о предмете съемки, чем будет показано на экране. У студента может не хватить знаний, чтобы написать сценарий фильма. Но этот вопрос довольно просто решить, используя существующие в институтах студенческие научные общества (СНО). Думается, что сценарии должны писать студенты-кинолюбители под руководством кафедр, которые дадут необходимые указания и советы по содержанию фильма и по методике его построения.

Создание фильмов учебно-научного характера принесет пользу не только вузам, но и любительским студиям.

Одновременно с профессиональными крупными киностудиями любительские студии и кинолаборатории при вузах могут сыграть важную роль в дальнейшем улучшении системы высшего образования, в подготовке квалифицированных молодых специалистов.

Со всех концов страны

Коллектив кинофотолаборатории столичного автозавода имени Лихачева выпустил в свет шестой номер киножурнала «Московский автомобильный». Сценарий и текст этого выпуска написаны членами заводского литературного объединения. Журнал прочно вошел в жизнь завода, стал действенным средством массово-политической работы, пропагандистом новой техники и прогрессивных методов труда.

●

Студенты Гродненского педагогического института создали учебный фильм «Тригонометрические функции». Начата работа над новыми учебными фильмами, сценарии для которых написаны преподавателями института Н. Беспамятным и А. Кастальским.

Колхозная киностудия сельхозартели «Пролетарская воля», организованная менее года назад, закончила работу над большим киноочерком «Первая весна семилетки». Очерк рассказывает о жизни и делах передовых колхозников.

●

Кинолюбители из Белорусского государственного института физической культуры, удачно дебютировавшие фильмом «Будни института» на республиканском смотре любительских фильмов, работают над новыми короткометражными картинами. Одна из них посвящена летнему отдыху студентов-физкультурников, другая расскажет об участии белорусских физкультурников во второй Спартакиаде народов СССР.

Самодеятельная киностудия Лениногорского полиметаллического комбината ведет работу по созданию кинолетописи родного города. В уже созданных фильмах показан крупный промышленный центр Алтая в первые дни семилетки, борьба трудящихся за досрочное выполнение заданий великого плана.

●

Луганский облпрофсовет провел семинар руководителей и участников любительских киностудий, посвященный их творческой работе. В настоящее время в Луганской области активно работают 27 любительских студий, создающих немало интересных, злободневных фильмов.

●

Новая молодежная любительская киностудия, названная «Чинема-аматор», создана в Кишиневе. В студии работают молодые учителя и журналисты, продавцы и рабочие, студенты и школьники. Кинолюбители провели ряд документальных съемок.

Игорь Васильков

Что же такое научно-популярный фильм?

На ультрамариновом фоне мечется по экрану белая мультипликационная линия-змейка. Она то аритмично и нервно пульсирует, словно график температуры лихорадящего больного, то вдруг волнообразно и плавно изгибается, как морская волна, а потом описывает замысловатые фигуры какого-то неведомого танца. Время от времени пляшущая линия изгибается так, что приобретает сходство с небрежным наброском контуров птичьего крыла в полете, с головой, хвостом или лапой птицы. А за экраном в это время звучит хор детских голосов, напевающих незамысловатую песенку о дрозде.

Больше в этом фильме нет ничего. Созданный канадским режиссером Рединдофом, он демонстрировался летом прошлого года на Всемирном фестивале научно-популярных и документальных короткометражных фильмов в Брюсселе и получил там вторую премию.

Мы не будем заниматься здесь анализом и оценкой формалистических ухищрений создателей фильма. Но как он мог попасть на этот фестиваль? Видимо, никому не придет в голову назвать «Песнь о дрозде» документальным фильмом. Но разве можно назвать его научно-популярным?

Если бы случай, о котором мы только что рассказали, был явлением единичным, его можно было бы оставить на совести устроителей и жюри брюссельского фестиваля. Но в том-то и дело, что в данном случае речь идет о довольно распространенном явлении, с которым связаны проблемы, имеющие не только теоретическое, но, как мы увидим дальше, и практическое значение.

Быть может, это покажется парадоксальным, но в годы, когда научное кино получило широкое развитие в большинстве стран мира, когда ежегодно проводятся многочисленные международные фестивали научно-популярных фильмов, все еще не существует достаточно точного определения — что такое научно-популярный фильм и каким требованиям он должен отвечать.

На XII конгрессе Международной ассоциации научного кино, состоявшемся в Москве осенью 1958 года, приняли участие кинематографисты 32-х стран. Все они представили свои фильмы на международный фестиваль, который проводился одновременно. И вот оказалось, что почти в каждой стране существует своя особая точка зрения на предмет и функцию научно-популярной кинематографии.

Деятели научного кино многих стран отождествляют понятие «научно-популярный» с понятием «познавательный». Но так как почти нет фильма — если, конечно, не считать спекулятивных опытов современного абстракционизма, — который не нес бы в себе познавательных элементов, то подобная точка зрения почти беспредельно раздвигает границы понятия «научно-популярный» и делает его беспредметным. Подобная крайняя точка зрения, как видим, весьма близка к позиции, которую занимало жюри брюссельского фестиваля.

Другая крайняя точка зрения была представлена на XII конгрессе рядом делегатов, выступивших с формальным протестом против того, чтобы на фестиваль были допущены произведения, посвященные изобразительному искусству, архитектуре, туризму, а также фильмы видовые и спортивные. Из аргументации, которой пользовалась эта группа делегатов, стало очевидным, что они готовы пойти еще дальше — сохранить название научно-популярных лишь за фильмами, в основе которых лежат материалы научной кинодокументации или научного киноисследования.

Видимо, под влиянием подобной точки зрения на фестивале в Москве был показан австрийский фильм «Порядок в беспорядке», представляющий собой кинодокумент о процессах кристаллизации, снятых в поляризованном свете. Что и говорить, зрелище красивое, из которого специалист, видимо, может сделать поучительные выводы. Но что такой фильм (идущий, кстати сказать, почти без текста) может дать рядовому зрителю? Авторы фильма отвечают на это так: «Фильм доказывает, что в любых нагромождениях, которые принято называть хаосом,

всегда должна существовать известная упорядоченность. Хаос образует мелодии, серии изображений и движений, в образовании которых участвуют атомные и молекулярные процессы». Очевидно, что этот фильм нельзя назвать научно-популярным, хотя он и соответствует критерию, предложенному упомянутыми деятелями научного кино, ибо целиком построен на материале научной документации.

Таким образом, точка зрения, ограничивающая научно-популярную кинематографию узкими рамками научной документации или исследования, также неприемлема, так как в понятии «научно-популярный» она отдает предпочтение научности и пренебрегает требованиями популярности изложения. Кроме того, подобная точка зрения оставляет за пределами научно-популярной кинематографии большое число общеобразовательных фильмов, популяризирующих основы той или иной науки — астрономии, биологии, атомной физики, органической химии и т. д.

Следовательно, изобразительные средства кинематографа (научная документация, исследовательская съемка, научная реконструкция, иконография или инсценировка) сами по себе не могут служить критерием для определения признаков научно-популярного фильма. То же самое можно сказать о предмете фильма (биология, химия, медицина, техника). Ведь любая из наук может дать материал для создания различных фильмов: документально-хроникального, учебного, инструктивного, научно-популярного. Лишь функция фильма, его назначение, или, иначе говоря, задача, которую ставят перед собой автор и режиссер, определяет его характер. От нее зависит объем научного материала в фильме, она подсказывает содержание сценария и помогает найти для этого содержания соответствующую ему форму.

В данном случае мы исходим из совершенно правильной мысли, содержащейся в статье А. Згуриди и Б. Альтшулера «О классификации научных фильмов» («Искусство кино», 1958, № 8): «Главным и решающим признаком при определении характера фильма является назначение, задача фильма».

Если принять это положение за исходное, то многолетний спор о том, что такое научно-популярный фильм, сравнительно легко разрешится, а формула, определяющая признаки такого фильма, окажется до крайности простой. Научно-популярным фильмом может быть названо такое произведение кинематографии, где поставлена и решена основная для такого рода фильмов задача — популяризация знаний; где в простой и ясной форме, понятной для широких масс зрителей, рассказано либо об основах той или иной науки, либо о новых открытиях и достижениях науки и техники.

Этот признак, отличающий любой научно-популярный фильм, является главным и единственным, независимо от того, какими изобразительными средствами киноискусства пользовались его создатели, какой жанр они избрали для своего произведения.

Поэтому те, кто отрицает право фильмов по изобразительному искусству называться научно-популярными, а равно и те, кто утверждает обратное, думается, допускают ошибку уже в постановке самого вопроса. Ведь дело вовсе не в теме и материале фильма, а в той задаче, которую он призван выполнять. Среди многочисленных фильмов, посвященных изобразительному искусству, мы найдем как научно-популярные, так и документальные картины, лишь повторяющие на экране экспозицию какой-либо выставки, но не дающие искусствоведческого анализа экранизируемых произведений.

На Международном фестивале научно-популярных фильмов в Москве демонстрировался фильм «Андрей Николов» (Болгария). Зритель знакомится с известным болгарским скульптором, совершает экскурсию по его квартире и мастерской, видит ряд прекрасно снятых скульптур этого мастера. Однако анализа творческого пути скульптора в фильме нет. Картина не дает представления о творческом почерке Николова, об особенностях, отличающих его произведения от произведений его коллег по искусству. Фильм в целом, конечно, несет в себе определенный познавательный элемент, смотрится с интересом, но называть его научно-популярным нет никаких оснований. Это документальный кинопортрет одного из болгарских скульпторов.

А вот фильм «Сикстинская мадонна» (СССР) ставит перед собой уже другие задачи. Он не только знакомит зрителя с величайшим творением Рафаэля, но и анализирует творческий замысел художника, идею произведения, особенности воплощения этой идеи, характерные для кисти Рафаэля. Это фильм искусствоведческий и, следовательно, научно-популярный.

Подобным же образом нетрудно разобраться и в так называемых видовых фильмах, о которых ведутся особенно горячие споры. Многие из таких фильмов лишь знакомят зрителя с красивыми видами той или иной местности и весьма далеки от задачи научной популяризации. Но есть и другой тип видовых фильмов — географические картины, целью которых является распространение знаний о той или иной стране, крае, области.

Фильм «Песни гор» (СССР), запечатлевший красоту пейзажей горных местностей Киргизии, доставляет истинное удовольствие прекрасно снятыми кадрами величественной природы. Но этим и ограни-

чивается его задача. Это типичный документально-видовой фильм.

Фильмы подобного рода ярко и точно характеризует доктор Ал. Тихов (Болгария): «На мой взгляд, такие фильмы следует выпускать, но очевидно, что тематика их должна быть специфической. Мне думается, что пейзажи нашей планеты — это неисчерпаемый материал для подобных картин.

Леса и равнины, дождь и снег, утро и вечер, четыре времени года, море и реки дают богатый материал для создания глубоко эмоциональных, поэтических короткометражных фильмов. В этих фильмах главные творческие усилия будут направлены не на популяризацию научных истин, а на создание художественного произведения, ограниченного коротким метражом. Это могут быть своего рода пейзажные картины или же киноэтюды, в которых отразится индивидуально прочувствованная поэзия и философия вечно изменяющейся природы, это будут произведения, радующие красотой и оптимизмом, волнующие и вызывающие размышления зрителя.

Я сознательно упоминаю о подобных фильмах,— добавляет Ал. Тихов,— так как еще раз хочу подчеркнуть, что их нельзя называть научно-популярными»*.

А вот еще один видовой фильм — «Под небом древних пустынь» (СССР). Он запечатлел длинный путь киноэкспедиции из Алма-Аты в Китай через пустыни и полупустыни Средней и Центральной Азии. Но авторы фильма на фоне путевых пейзажей развернули географические и этнографические картины глубокого содержания. Это уже не просто видовой, а географический и, следовательно, научно-популярный фильм.

Чтобы покончить с примерами, иллюстрирующими высказанные нами положения, надо вспомнить еще о различных возможностях, заложенных в кинодокументации и научно-исследовательской киносъемке. Французский фильм «Морские ежи», отмеченный дипломом на Международном фестивале в Москве, был создан на основе киноисследования различных органов ежей: рта, зубов, органов движения и т. д. Киноисследовательские материалы были в дальнейшем мастерски смонтированы и легли в основу фильма, открывающего перед зрителем малоизвестную главу из жизни живой природы. Выразительные кадры и интересный дикторский текст помогают зрителю осмыслить материал киноисследования как яркое доказательство приспособляемости организмов к среде обитания. «Морские ежи» нельзя не назвать научно-популярным фильмом.

А создатели уже упомянутого фильма «Порядок в беспорядке», располагая интересным материалом киноисследования, видимо, не ставили перед собой популяризаторских задач, и их фильм остался научно-исследовательским, так как представляет интерес лишь для специалистов-ученых.

●

В свете всего сказанного уместно обратиться к опыту советской кинематографии.

В СССР научно-популярная кинематография, как известно, получила возможности широкого развития и добилась немалых успехов. И, хотя далеко не все фильмы, созданные на наших студиях, удовлетворяют нас по своему качеству, нельзя не видеть того, что уже родилось и громко заявляет о себе искусство научной кинопопуляризации—искусство, создающее нужные народу произведения различных жанров. Оно вырастило своих художников, обладающих индивидуальным ви́дением материала, оригинальным творческим почерком. О том, как много создано научно-популярных фильмов для самых широких кругов зрителей — фильмов, популяризирующих грандиозные достижения науки и техники, воспитывающих материалистическое мировоззрение,—свидетельствуют объемистые каталоги действующего фильмофонда. Все это не может не радовать. Но если внимательно изучить каталоги выпущенных фильмов, возникают и тревожные мысли: не слишком ли медленно растет число картин, посвященных собственно популяризации науки, не чрезмерно ли много в тематических планах и на полках кинопрокатных организаций различных «фильмов-попутчиков», которые, хотя и называются научно-популярными, на самом деле представляют собой документальные очерки, видовые этюды, пропагандистские киноплакаты или художественные новеллы?

Делать такие фильмы надо. Мы также не против того, чтобы они создавались на студиях научно-популярной кинематографии, чтобы мастера научного кино пробовали свои силы в области документальных, видовых, даже событийно-хроникальных фильмов, вроде хорошего фильма о Международном конкурсе скрипачей и пианистов имени Чайковского («Моснаучфильм»). Однако необходимо соблюдать одно условие: «фильмы-попутчики» не должны мешать производству кинокартин, популяризирующих науку и ее достижения.

Часто приходится слышать: «Надо делать хорошие фильмы,— вовсе не важно, к какому виду они относятся и на какой студии делаются». Подобная точка зрения неверна хотя бы уже потому, что она игнорирует плановый характер развития социалистического народного хозяйства и культуры. Ведь хроникальные и документальные кинопроизведения можно создавать на специально существующих для этой цели студиях. А фильмы, популяризирующие достижения науки, не

* «Искусство кино», 1958, № 8

сделает никто, кроме работников научного кино. Это генеральный путь развития научной кинематографии, и именно на этом пути должны трудиться ее мастера. В противном случае они не выполнят своего долга перед народом.

Вот тут-то и возникает во всем его практическом значении вопрос о необходимости найти точное, единое, всеми признанное определение научно-популярного фильма.

Предложенная нами формула не претендует на то, чтобы считаться исчерпывающей и совершенной, но, по нашему мнению, она достаточно точна и проста, чтобы ею пользоваться в практической деятельности. Во всяком случае, она дает возможность уже на стадии планирования отобрать темы истинно научных фильмов и отказаться от псевдонаучных тем.

Особенно это важно при планировании так называемых «заказных фильмов», создаваемых по поручениям ведомств: многие из этих картин до сих пор представляли собой чистую хронику или рекламно-ведомственные отчеты на экране. Они попадали в тематический план лишь благодаря наукообразным предварительным аннотациям.

Пристального внимания требует исключительно важная группа фильмов, которые у нас называют «технико-пропагандистскими», а за рубежом — «производственными».

Здесь приходится вновь обратиться к уже цитированной нами статье «О классификации научных фильмов» — одному из немногих серьезных исследований этого актуального вопроса. Правильно сформулировав общий принцип, которым следует пользоваться при определении характера того или иного фильма, авторы статьи предложили также схему классификации, в основу которой положена практика, принятая на студиях: фильмы научно-исследовательские, учебные, научно-популярные. В статье сформулированы отличительные признаки научно-исследовательских фильмов, подробно проанализированы особенности картин, входящих в группу учебных (куда отнесены также инструктивные фильмы). Против этого трудно что-либо возразить. Но о фильмах технико-пропагандистских статья умалчивает. Отсюда можно сделать вывод, что все технико-пропагандистские фильмы следует отнести к научно-популярным. А ведь среди них есть фильмы, ставящие перед собой другие задачи.

Технико-пропагандистские фильмы имеют огромное значение. Они призваны пропагандировать новую технику, механизацию и автоматизацию производства, прогрессивные методы труда, наиболее совершенные способы производства в промышленности, в сельском хозяйстве. Создание таких фильмов — прямая задача научной кинематографии. Поэтому очень важно разобраться в их специфических особенностях.

Бывают такие технико-пропагандистские фильмы, которые, популяризируя опыт новаторов производства или мастеров социалистических полей, рассказывают и о связанных с этим опытом достижениях науки и техники, раскрывают перед зрителем какую-либо проблему из области механики, теплотехники, физики, химии, агробиологии и т. п. Такие фильмы популяризируют научные знания и отличаются от обычных научно-популярных картин только тем, что в них, как правило, используется документальный материал и фигурируют конкретные люди — наши современники.

Однако часть технико-пропагандистских фильмов имеет иную, более ограниченную задачу: использовать средства кино для информации о тех или иных трудовых достижениях новаторов производства или сельского хозяйства. Подобные фильмы гораздо ближе в одних случаях к учебно-инструктивным, а в других — к хроникально-документальным.

Таким образом, значительная часть технико-пропагандистских или, точнее, информационно пропагандистских фильмов не отвечает задачам научной популяризации. Но это не значит, что такие фильмы не надо делать или что они — произведения второго сорта. Ведь мы не составляем табель о рангах, а стремимся более точно определить характер различных фильмов, создаваемых научной кинематографией.

И поскольку именно задача, назначение фильма является решающим признаком при определении его характера, можно сделать вывод, что технико-пропагандистские фильмы имеют право на собственное место в схеме классификации.

Особенности информационно-пропагандистских фильмов характерны и для многих картин по физической культуре и спорту, которые регулярно выпускаются для массового зрителя студиями научно-популярных фильмов. Иногда такие фильмы рассчитаны на то, чтобы донести до зрителя достижения науки, на которых основаны мероприятия по здравоохранению и физкультуре. В других случаях это произведения, лишь пропагандирующие тот или иной вид спорта и не имеющие ничего общего с популяризацией науки.

Несколько слов о так называемых научно-художественных фильмах. Речь идет о картинах, которые появились в ответ на возросшие запросы зрителя, требующего от научно-популярных фильмов высокой идейности, глубины научного содержания, оригинальности формы и занимательности изложения. Стремясь наиболее ярко и полно раскрыть тему, отразить в фильме собственное, художническое отношение к материалу, мастера научного кино пришли к художественной форме популяризации науки. Вот тогда-то и придумали специальный термин «научно-

художественные» фильмы, причем объявили такие фильмы особым жанром киноискусства и этим запутали достаточно простую проблему.

Основным признаком «научно-художественного» фильма почему-то стали считать «игровой» сюжет и участие актеров. Поэтому в группе «научно-художественных» фильмов оказались произведения с совершенно различными задачами.

Между тем весьма условное понятие «научно-художественный» свидетельствует не о признаках жанра, а о том, что популяризация научных знаний в фильме осуществлена художественно-образными средствами.

В этой связи надо подчеркнуть, что художественный, «игровой» фильм, созданный на научном материале, и научно-популярный фильм, решенный художественными, «игровыми» средствами, — понятия вовсе не равнозначные.

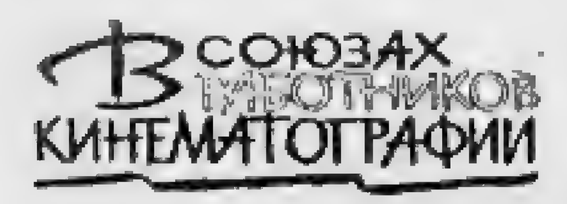
Художественный фильм «Академик Иван Павлов» («Мосфильм») не отвечает задачам популяризации науки, хотя в нем есть эпизоды, посвященные открытиям академика И. П. Павлова в области физиологии высшей нервной деятельности. Эти эпизоды фильма не вводят нас в суть физиологических проблем и нужны лишь для более полной характеристики образа великого ученого. А вот фильм «Миклухо-Маклай» («Моснаучфильм»), наоборот, является типичной научно-популярной картиной, хотя в нем играют актеры. В этой картине рассказано все, что должен знать зритель о достижениях русских антропологов, об их борьбе с реакционными расистскими теориями. А сам Миклухо-Маклай действует в фильме лишь постольку, поскольку это необходимо для более полного и наглядного раскрытия его научных поисков.

Таким образом, на наш взгляд, научно-популярным можно назвать любой фильм, предметом которого является наука, а основной функцией — популяризация научных знаний. Научно-популярное кино в наши дни — самостоятельная широкая отрасль кинематографии, включающая фильмы самых различных видов и жанров.

●

Все, что было сказано выше, имеет не только теоретическое, но и практическое значение.

Чем точнее мы будем ставить задачу перед тем или иным творческим коллективом, приступающим к созданию научного фильма, тем легче ему будет добиться успеха.



АШХАБАД

Союз работников кинематографии Туркмении совместно с Союзом журналистов республики провели обсуждение работ сектора хроники студии «Туркменфильм». Были подробно проанализированы документальные фильмы «Когда приходит вода», «Поколение победителей», «Река счастья», «Страницы далекого прошлого», отдельные номера киножурнала «Советская Туркмения».

Такие встречи решено устраивать каждые три-четыре месяца.

ЕРЕВАН

Вошли в традицию творческие встречи кинематографистов со зрителями, устраиваемые в ереванском Доме кино. Здесь обычно проводятся обсуждения новых картин студии «Арменфильм». Иногда эти обсуждения выносятся за стены Дома кино, проходят в рабочих клубах, в вузах, непосредственно среди зрителей.

Секцией художественной кинематографии Союза проведены обсуждения фильмов «О чем шумит река», «О моем друге».

Совместно с Союзом композиторов широко обсужден вопрос о музыке в фильмах. Совещание открыл музыковед Д. Татевосян, доклад был сделан композитором Г. Арменяном. В прениях приняли участие народный артист республики Д. Малян, композитор К. Орбелян, А. Арутюнян, директор студии «Арменфильм» М. Давтян и другие.

Большой интерес вызвал диспут на тему «Состояние кинокритики в Армении», организованный секциями критики и драматургии. Открыл диспут киновед С. Ризаев, доклад о состоянии критики сделал В. Меликсетян.

КИЕВ

Итогам Всесоюзного кинофестиваля и задачам украинской советской кинематографии был посвящен доклад заместителя министра культуры УССР Н. Чабаненко на пленуме Оргбюро Союза работников кинематографии Украины. Доклад о ходе выполнения мероприятий Оргбюро по подготовке к третьей Декаде украинской литературы и искусства в Москве в 1960 году сделал председатель Оргбюро Т. Левчук. Докладчик остановился в своем сообщении на ходе работ по фильмам «Кровь людская не водица», «Жажда», «Франческа и Роман».

МИНСК

Оргбюро Союза работников кинематографии БССР и киностудия «Беларусьфильм» создали учебную студию киноактера при Белорусском художественном институте. Для обучения отобрано 30 юношей и девушек, главным образом из числа участников художественной самодеятельности. Художественным руководителем студии утвержден заместитель председателя Оргбюро СРК режиссер Л. Голуб.

РИГА

С большим успехом прошел проведенный Оргбюро Союза работников кинематографии Латвийской ССР семинар с авторами дикторских текстов и документальных очерков. Для руководства семинаром были приглашены редакторы Центральной студии документальных фильмов С. Зенин и Ю. Каравкин. Каждое занятие посещало до пятидесяти человек — работники студии, литераторы, журналисты, кинолюбители.

Для членов Союза был организован также цикл лекций о французском кино. Лекции читал научный сотрудник сектора кино Института истории искусств Академии наук СССР В. Божович.

ТБИЛИСИ

На пленуме Оргбюро Союза работников кинематографии Грузии министр культуры Грузинской ССР Д. Чхиквишвили выступил с докладом «Задачи грузинской кинематографии в связи с решениями XXI съезда КПСС». В прениях по докладу выступили М. Чиаурели, Т. Абуладзе, Б. Жгенти, Р. Чхеидзе, председатель Оргбюро Союза С. Долидзе, Г. Марьямов и другие. Участники прений отмечали, что до сих пор в студии «Грузия-фильм» делались фильмы главным образом на исторические и историко-революционные темы. В последнее время в плане студии наметился перелом в сторону современной тематики, но сейчас в нем преобладают семейно-бытовые драмы, не затрагивающие важнейших тем наших дней. На пленуме отмечалось, что на студии недостаточно внимания уделяется творческой молодежи.

Л. Фрадкин

Творческая история фильма

Творческая история художественных произведений является одной из важнейших отраслей искусствоведения. Замечательные произведения литературы, живописи, скульптуры, архитектуры и музыки исследуются не только в своих окончательных вариантах, но и в тех первоначальных редакциях, которые в дальнейшем подвергались существенной переработке. Процесс создания произведения искусства, движение творческой мысли художника, его метод, упорная и кропотливая работа по совершенствованию эскизов, черновиков — все это представляет исключительный интерес для искусствоведа.

Критическое изучение различных вариантов текстов Грибоедова, Пушкина, Толстого и других авторов вводит нас в творческую лабораторию великих мастеров слова, дает нам возможность шаг за шагом исследовать путь создания шедевров классической литературы. Весьма важные результаты дает изучение творческой истории произведений музыки и изобразительного искусства. Подобного рода исследования, представляют не только общий теоретический и исторический интерес. Они имеют вместе с тем и непосредственное практическое значение, являясь поучительным примером для мастеров искусства. Профессор Н. К. Пиксанов в книге «Творческая история «Горе от ума» очень уместно цитирует одно из писем Гёте:

«Произведения природы и искусства нельзя изучать, когда они готовы, их нужно уловить в их возникновении, чтобы сколько-нибудь их понять»*.

Творческая история фильма может охватить все элементы синтетического искусства кинематографии. Она рождается в результате исследования различных вариантов литературного и режиссерского сценария, сопоставления различных проектов мизансцены и композиции кадра, сравнения эскизов декораций и т. д. История каждой роли также входит как одно из слагаемых в историю фильма. Поиски внутреннего и внешнего рисунка образа, в частности корректура грима и костюма, изменения, вносимые в речевые краски, жест, позу и пластику, — все это является очень ценным объектом для научного исследования. Направление творческой мысли художника, его метод, проявляется иногда особенно ясно в выборе между различными версиями того или иного эпизода, в предпочтении того или другого дубля. Подобно тому как критическая текстология является важной частью литературоведения, существенным элементом киноведения, на мой взгляд, должна быть критическая кадрология. Очень часто отвергнутый кадр, забракованная мизансцена, зачеркнутая реплика и многие другие аналогичные примеры негативного характера представляют ценный материал для творческой истории фильма.

В процессе производства фильма вопросы художественные и административные, организационные и экономические тесно переплетены между собой. Правильные творческие решения не только обусловливают высокое художественное качество фильма, но вместе с тем дают возможность ускорить создание фильма и значительно его удешевить. Вот почему творческая история фильма представляет универсальный интерес для всего коллектива киноработников.

Вполне очевидно, что далеко не каждый фильм имеет интересную и поучительную историю. И вовсе не всякий режиссер и актер заслуживает того, чтобы его творческий метод подвергался аналитическому исследованию, а все этапы его работы фиксировались в хронологической последовательности. Но имеется, конечно, и немало таких мастеров киноискусства, творческая лаборатория которых представляет самый общий и всесторонний интерес для теоретиков и историков кинематографии. И следует признать большим — и в значительной степени непоправимым — упущением, что процесс создания

---

* «Творческая история «Горе от ума», 1928, стр. 345.

шедевров советской кинематографии не подвергался достаточно детальному изучению.

Мы ни в какой мере не склонны преуменьшать те трудности, которые возникают при разработке творческой истории фильма. Нелегко восстановить пути художественной мысли, приводящие к конечным результатам — созданию классического произведения искусства. Нередко случается и так, что сам мастер не в состоянии уловить весь процесс развития своего художественного замысла. Тем более трудно понять со стороны наиболее скрытые и часто интимные элементы творческого процесса. Однако наряду с такими малодоступными для объективного анализа моментами существуют и другие особенности творчества художника, которые можно воспроизвести достаточно достоверно, полно и подробно.

И если киноведы пока еще не научились это делать, то театроведы дали немало прекрасных образцов подобной работы. Это в особенности относится к освоению опыта режиссуры К. С. Станиславского. Книги Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского», «Станиславский о работе режиссера с актером» и В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции» воспроизводят интереснейшие фрагменты творческой истории нескольких спектаклей Московского Художественного театра. Очень хороша и книга Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова». Во всех этих сочинениях показано, как лучшие режиссеры советского театра лепили отдельные роли, эпизоды и сцены, как они корректировали работу актера, развивали и углубляли понимание образа драматургом и искали наиболее верное его сценическое воплощение. Не только для историка искусства, но и для практических его работников исключительную ценность представляет история создания лучших спектаклей Московского Художественного театра — «Горячее сердце», «Бронепоезд 14-69», «Горе от ума» и других. Беседы Станиславского с выдающимися артистами театра на репетициях имеют большое принципиальное значение для совершенствования мастерства каждого режиссера, а высказывания В. О. Топоркова, В. И. Качалова, В. В. Лужского, О. Л. Книппер-Чеховой и многих иных актеров дают весьма ценный материал для анализа психологии творчества и для характеристики этих замечательных художников. То же самое можно сказать о письмах и записях, воспроизводящих историю спектаклей, поставленных Вл. И. Немировичем-Данченко и Е. Б. Вахтанговым. Теоретическое и прикладное значение подобных трудов не вызывает никаких сомнений. Отметим лишь только, что они делают общим достоянием творческий метод крупнейших режиссеров и тем самым чрезвычайно расширяют сферу их влияния на воспитание молодых кадров мастеров искусства. Приходится лишь только пожалеть, что таких книг советские киноведы до сих пор не только не создали, но даже и не пытались создать.

А между тем история рождения фильма представляет отнюдь не меньший научный интерес, чем творческая история спектакля, романа или стихотворения. Недавно вышедшая книга В. Б. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна» убедительно свидетельствует о том, какие богатые потенциальные возможности для развития киноведения представляет исследование процесса создания фильма.

Эйзенштейн, как вспоминает В. Нижний, любил привлекать к своим занятиям выдающихся артистов — Н. Черкасова, М. Штрауха, Ю. Глизер и других, которые «рассказывали студентам после соответствующего показа итогов своей работы и с т о р и ю п о и с к о в типических и индивидуальных черт характеров их героев, анализировали свою работу по созданию композиционной целостности образа из поступков, проявлений этих характеров».

Вот эту-то «историю поисков» давал своим студентам и сам Эйзенштейн. Значительная часть книги В. Нижнего посвящена решению проблемы мизансцены на примере одного эпизода, взятого из биографии генерала Дессалина — вождя негров на острове Гаити в начале девятнадцатого века. Но было бы большой ошибкой предполагать, что лекции Эйзенштейна строились на материале, имеющем узкопедагогическое значение и специально подобранном только для учебных целей. Известно, что Эйзенштейн, находясь в Америке, предполагал поставить фильм, главным героем которого должен быть Дессалин. И то, что рассказывал своим студентам Эйзенштейн, являлось чаще всего талантливыми эскизами неосуществленного фильма. Глубокий научный анализ процесса создания мизансцены от возникновения первичного замысла и до момента ее окончательного завершения представляет наибольшую ценность в лекциях Эйзенштейна. Он делал студента свидетелем и соучастником своих поисков, заставлял его пройти с ним рука об руку все стадии построения мизансцены.

Движение мысли художника, последовательность его суждений зафиксированы Эйзенштейном в высшей степени точно, хотя его выводы порой не лишены некоторой доли субъективности.

Стремление раскрыть «тайны» творческого процесса красной нитью проходит через все лекции Эйзенштейна. Он хочет сделать путь своих творческих поисков предельно понятным и общедоступным.

У советского художника не может быть «производственных секретов», желания монополизировать свой метод, сохранить лишь только для самого себя рецептуру, оправдавшую себя на практике, скрыть от сторонних глаз важнейшие факты творческой

истории фильма. Узкая ограниченность, эгоцентризм, дух коммерческой конкуренции по самой своей природе глубоко чужды мастерам нашего кино, которые заботятся не только о своем личном успехе, но и об общем прогрессе искусства.

Нас радует не только факт появления на экране замечательного фильма, но и то, что под влиянием его возникают новые фильмы, что создание нового произведения искусства активизирует молодых художников, способствует их росту.

Вот почему приходится пожалеть, что до настоящего времени у нас нет творческой истории таких классических произведений советской кинематографии, как, например, «Мать», «Чапаев», трилогия о Максиме. И как ни замечательны фрагменты из творческой истории отдельных работ Эйзенштейна, рассказанные им самим или его учеником, они не могут, конечно, заменить полной и законченной истории фильма.

Кто же должен писать творческую историю произведения киноискусства? Едва ли можно сомневаться в том, что в этой работе весьма желательно активное участие режиссера. Но было бы большой ошибкой предполагать, что режиссер, как правило, может быть единственным автором такой истории. Для этого у него не хватит ни сил, ни времени. Даже Эйзенштейн, проявлявший в течение всего творческого пути исключительный интерес к вопросам методологии киноискусства и отдавший несколько лет своей жизни только научно-исследовательской и педагогической работе, не успел создать истории ни одного из снятых фильмов. То же самое можно сказать и о Пудовкине, Довженко, Кулешове, Ромме, Герасимове и других ведущих мастерах советской кинематографии. В их сочинениях, как и в трудах Эйзенштейна, мы находим немало отдельных фактов и разрозненных замечаний, представляющих исключительную ценность как материал для будущей истории фильмов. Но, конечно, все эти данные, взятые в совокупности, не создают еще целостной и законченной творческой истории того или иного фильма, а—в лучшем случае—лишь только намечают отдельные ее контуры. Между тем в архивах киностудий и различных учреждений, а также в личных архивах мастеров кино хранятся весьма ценные и никем до сих пор не разработанные первоисточники для очень интересных этюдов к творческой истории лучших советских фильмов.

Нам думается, что создание творческой истории кинопроизведений требует совместных усилий режиссеров и киноведов. История фильма — это органическая часть киноведения, и она должна разрабатываться при непосредственном участии историков и теоретиков киноискусства, способных сделать из нее самые широкие и обобщенные выводы.

Творческий контакт между киноведами и практическими работниками искусства в повседневной трудовой деятельности представляется нам в высшей степени ценным. К сожалению, до настоящего времени он достигался только в очень редких случаях. Из всех областей искусствоведения именно киноведение наиболее оторвано от своей практической базы и изолировано от процесса создания новых произведений искусства. В подавляющем большинстве случаев киноведы — это критики и историки. Они оценивают фильмы, высказывая те или другие суждения о них, пишут исторические очерки, посвященные давно ушедшим годам, но почти не влияют непосредственно на творческую практику современного кино, на процесс создания новых картин. Думается, что наше киноведение в сравнении с другими отраслями искусствоведения слишком абстрактно и академично. Мы еще редко встречаемся с плодотворным сотрудничеством деятелей киноискусства и ученых, исследующих это искусство.

Анализ творческой истории фильма может и должен быть очень действенным и целеустремленным. Творческая история фильма обращается не столько к прошлому, сколько к будущему. Академическая бесстрастность, сухой, формальный подход к ней совершенно несовместимы с задачами киноведа. Даже самая точная дневниковая запись, самая объективная фиксация факта, удостоверенная документальными данными, может оказаться совершенно бесплодной, если из нее не вытекают выводы, полезные для художественной практики.

История фильма, как и творческая история любого другого произведения искусства, не терпит шаблона. При ее создании нельзя исходить из каких-то схем или стандартных планов. Творческие истории отдельных фильмов могут совсем не походить одна на другую.

В любой области искусства теория и практика не могут отделяться друг от друга непроницаемой стеной.

Такая противоестественная изоляция в одинаковой степени вредна и для искусствоведа и для художника. Кинематография не составляет исключения из этого правила. И некоторые недостатки киноведения, как нам думается, в значительной степени проистекают оттого, что киноведы слишком слабо связаны с кинопроизводством.

Без исследования творческого процесса на всех его стадиях нельзя решить многих проблем теории киноискусства. Лишь строгая систематизация опыта практической работы и создание лабораторной обстановки в период репетиций позволили Станиславскому разработать систему, оказавшую исключительное влияние на развитие сценического искусства во всех странах.

Таких условий мы, к сожалению, почти никогда не имеем в процессе создания фильма. Добившись нужного результата, мастера кино не заботятся о том, чтобы зафиксировать метод своей работы, способ решения творческой задачи. Придя к цели, они забывают пути, которые привели к ней, теряют путеводные вехи. Вот почему такое важное значение для теории искусства кино могла бы иметь творческая история фильма. В подобной истории всегда находятся зерна теории. Любое явление познается в своем развитии. Этот принцип относится и к произведениям искусства, которые тоже надо изучать в процессе их создания.

Проблема разработки творческой истории фильма требует особого внимания и при составлении учебного плана киноведческого факультета Института кинематографии. Перестройка высшего образования, проводимая в соответствии с новым законом о высшей школе, делает особенно своевременным вопрос о некоторых принципиальных уточнениях профиля киноведа. В институте надо разрабатывать и методы создания творческой истории фильма. А в производственной практике на студиях эта работа должна занять видное место. Наша высшая школа успешно ищет новых форм связи с производством, быстро откликается на его запросы, учитывает его насущные нужды и вновь назревающие потребности. Подготовка киноведов, хорошо знающих кинопроизводство и способных самостоятельно работать на студиях в качестве исследователей процесса создания фильма, явится полезным вкладом в те важнейшие реформы, которые осуществляются в высшей школе.

Киноведение, как и всякая другая наука, не имеет неподвижных границ и стабильной тематики. Время выдвигает перед киноведением новые задачи, расширяет его функции, придает ему более действенный характер, приближает его к решению практических вопросов искусства. Одной из таких наиболее актуальных задач и является, на наш взгляд, создание творческой истории фильмов.

„ПО ДОРОГАМ РУМЫНИИ"

На экраны Бухареста и Москвы вышел новый цветной документальный фильм «По дорогам Румынии», созданный творческим коллективом румынских и советских кинодокументалистов к пятнадцатилетию Румынской Народной Республики.

Сценарист Виктор Вынту, режиссеры Мирел Илиешу и Ольга Подгорецкая, операторы К. Ионеску, Ф. Патакфалви, П. Холбан, Г. Захарова, И. Грек и М. Прудников около года путешествовали по Румынии. Операторы запечатлели на пленке старые замки и разрушенные крепости феодалов, а дороги вели их все дальше: к новым заводам и нефтяным вышкам, в города и колхозы, в институты и на стройки.

«Больше всего поразил нас, — рассказывает советский кинооператор И. Грек, — грандиозный размах строительства, коренным образом изменивший облик страны и судьбы людей».

В стране, где закопченная деревенская кузница была прежде последним словом техники, поднялся лес нефтевышек, строится мощная Биказская ГЭС, крупнейший химический комбинат в Борзешти. Кинозрители увидят в этой картине румынский блюминг-гигант и атомный реактор. Перед зрителями пройдет галерея портретов людей новой Румынии.

Большие средства расходуются в Румынии на строительство жилищ, с каждым годом увеличивается число школ, открываются детские сады и клубы, Дома культуры и кинотеатры. Солнечные черноморские пляжи, тенистые аллеи бухарестского парка, театры и концертные залы страны принадлежат народу. Дорога к знаниям открыта в Румынии для всех. Лучшие музыканты мира съезжаются на фестиваль имени Жоржа Энеску. Расцветает народное искусство, всюду звучат мелодичные и темпераментные песни Румынии — страны, где каждая девушка—певица, каждый юноша—скрипач, где в песни вложена душа народа.

И хочется сказать этому народу вместе с диктором кинофильма «По дорогам Румынии»: «Тысячу лет мира вам!»



Анри Барбюс о советском киноискусстве

Великий сын французского народа, выдающийся писатель-коммунист Анри Барбюс, как известно, был пламенным другом Советского Союза. С пристальным вниманием следил Анри Барбюс за успехами молодой советской кинематографии.

Мы публикуем ниже некоторые ранее неизвестные или малоизвестные высказывания Барбюса на темы, связанные с развитием советского киноискусства.

●

В 1929 году во время работы над книгой о Советской стране Анри Барбюс совершил поездку на Украину. Находясь в Харькове, тогдашней столице Украинской республики, писатель попросил показать ему какой-нибудь новый фильм Киевской фабрики ВУФКУ (незадолго до этого вступившей в строй). Барбюсу был показан один из первых фильмов Киевской кинофабрики «Джальма» (режиссер А. Кордюм), рассказывавший об острой классовой борьбе в украинской деревне.

В личном архиве А. Кордюма сохранилась следующая записка Барбюса об этом фильме (публикуется впервые):

Je suis très reconnaissant aux camarades qui m'ont donné l'occasion de voir le film Djelma. Ce beau film m'a paru remarquable au point de vue technique, par la beauté et l'éclat des photographies et aussi par le sentiment dramatique intense, et enfin par la haute portée sociale de cette oeuvre.

Le prolétariat et les intellectuels révolutionnaires d'Occident, qui ont les yeux tournés vers les réalisations soviétiques, doivent connaître de pareilles oeuvres, qui contrastent violemment avec les productions officielles et mercantiles de l'Europe non soviétique!

Kharkov. 26 janv. 1929

Henri Barbusse

«Я очень признателен товарищам, которые дали мне возможность посмотреть фильм «Джальма». Этот прекрасный фильм кажется мне замечательным с точки зрения техники, красоты и выразительности фотографии, а также того ощущения острого драматизма, которое вызывает большой социальный смысл этого произведения.

Революционный пролетариат и интеллигенция Запада, которые обращают свои взгляды к советским достижениям, должны познакомиться с подобными произведениями, которые резко контрастируют с официальной и коммерческой продукцией несоветской Европы.

Харьков, 26 янв[аря] 1929.

Анри Барбюс».



Aux camarades russes, leur ami et un ami du cinéma Henri Barbusse.

АНРИ БАРБЮС (редкий фотоснимок)

Надпись на снимке гласит: «Русским товарищам — их друг и друг кино Анри Барбюс»

В 1927 году в Париже вышла книга «Искусство новой России — Кино», написанная советским кинодеятелем П. Я. Вейнштейном и французским журналистом Рене Маршаном. Анри Барбюс написал к ней большое предисловие, отрывок из которого приводится ниже:

«Нет нужды подчеркивать здесь огромную роль, которую играет кинематография в современной жизни. Искусство экрана, владеющее сейчас огромными техническими возможностями и производственной базой, прогресс которых поистине фантастичен, к сожалению всех людей доброй воли, находится в полном несоответствии с мерой художественного и интеллектуального своего воздействия. Кинематография — это прекрасная машина, умеющая воссоздавать жизнь, это магическая радиация, способная передать зрителю движение того бесконечного большого, что происходит в мире, это «театр», говорящий на общепонятном языке, который может быть размножен в любом количестве копий. Все это было использовано до настоящего времени только постановщиками, употреблявшими это столь сложное и гигантское средство, воспроизводящее жизнь, в своих предпринимательских целях.

Другими словами, мы по доброте своей иногда думали: «Кое-что уже нами сделано, но это было только попыткой, которая, однако, свидетельствует о...». Но кто из нас не оплакивал потом многочисленные фильмы, действительно совершенные с точки зрения техники, но бедные, примитивные или до ребячества наивные по мысли, говорящие о том, что мы попросту безрассудно проматываем полученное в руки огромное богатство...

После буржуазной революции 1917 года в России, как и повсюду, кинематографические предприятия размножались быстро и, как и повсюду, царила над ними пышная посредственность. Кинопредприниматели гнались только за немедленной прибылью, не проявляя ни малейшего интереса к творческой стороне работы актеров. Их вкусы и привязанности недалеко уходили от тех произведений, которые в эти дни восхваляли за границей, — произведений, построенных на примитивных традициях, но зато дающих возможность заполнить кошельки владельцев. Зачастую эти фильмы были прямым подражанием роману, пьесе или даже другому фильму, только что с успехом демонстрировавшемуся, подражанием, требовавшим нередко абсурдных затрат. Направление мыслей работодателей—раболепное, при полном отсутствии гуманистических и художественных идеалов; основа всего — деньги. В России, как и в других странах старого и нового континента, кино служило развлекательным целям, затемняло сознание публики.

Люди, которые в Октябре сверхчеловеческим напряжением вырвали власть из рук преступного правительства и впервые на земле решительно организовали республику рабочих и крестьян, понимали огромное значение для государства той потенциальной силы, которая заключается в искусстве кинематографии. Может быть, это стало им ясно не с первого часа. Но они были слишком реалистами, чистыми и откровенными людьми, чтобы не подумать о включении в свою обширную социальную программу национализации кинопредприятий.

Ленин, который всегда угадывал подлинные стремления и нужды народа и никогда не ошибался в выборе наиболее верных средств политического воздействия, после одного из докладов Луначарского сказал, что кино представляется ему наиболее важным искусством для России.

...Нет сомнения, что на пути, которым идет кинематография Советской России, очищаясь от мусора и наслоений прошлого, она достигнет многого в течение немногих лет. Она опирается в своей деятельности на активность общественных организаций Москвы, Ленинграда и некоторых провинциальных центров. То же самое происходит на Украине и в Грузии. Замечательное искусство, отражающее жизнь на экране, своим возникновением осветило эпоху подобно мощному прожектору. Мы видим, как в результате разумной работы оно освобождается от удушливого и рокового для творчества воздействия частной собственности, корысти и эгоизма.

Анри Барбюс

М. Алейников

Истоки большой традиции

I

Московский Художественный театр и кинематография — сверстники. Первые кинотеатры появились в России в 1896 году, а в 1898 году в Москве открылся Художественно-общедоступный театр.

Малый театр, который по праву считался носителем великих традиций русского сценического искусства, по праву был назван «вторым Московским университетом», к концу XIX века потерял чувство современности и в значительной мере утратил свою просветительскую и общественную роль.

Время требовало от русского театра коренных реформ, и новые люди — Станиславский и Немирович-Данченко, Чехов и Горький — отозвались на это требование истории коренной реформой русской сцены. Так возник Московский Художественный театр.

Пристальное внимание его основателей очень скоро привлек к себе и кинематограф.

Уже ранние критические размышления о путях развития русского кинематографа, которые появляются на страницах кинематографической печати, связаны с попыткой установить органическую связь между школой МХТ и эстетической природой нового вида зрелища.

Попробуем сопоставить некоторые факты.

1899 год

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко заметили особенности кинематографической формы драматургии в первые же годы появления кино. В 1899 году они пытаются применить своеобразное построение спектакля, подсказанное кинематографом. В письме Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову, датированном 1899 годом, читаем: «Надумал Константин Сергеевич новую форму сценического искусства... Представь себе сцену, уменьшенную нашим раздвижным занавесом и поднятую приблизительно как бывает в живых картинах. На этой сцене ставятся художественно-литературные диалоги, эскизы. Декорация, бутафория — все имеется. Идет, положим, твой рассказ «Налим», переделанный в драматическую форму... Сценка за сценкой должны меняться со скоростью синематографа, по 4, по 5 без антракта».

В дальнейшем из переписки Немировича-Данченко и Станиславского видно, что такой спектакль миниатюр был включен в репертуарный план. Так, в письме из Ялты от 21 августа 1899 года Немирович-Данченко, перечисляя будущие спектакли, упоминает: «2 пьесы Стриндберга и синематограф — да, это хороший спектакль».

1907 год

Осенью 1907 года в Брюсселе открылась Международная кинематографическая выставка. Россия еще не производила кинофильмов. Франция еще не показала своих первых художественных фильмов: «Арлезианка» и «Убийство герцога Гиза» в исполнении артистов «Комеди Франсэз». В кинематографии США еще неизвестно было имя Гриффита, он даже не переступил порога киностудии и в то время вовсе не интересовался кинематографом.

Но в день открытия выставки посетители невольно задерживались перед русским стендом, резко выделявшимся отсутствием промышленных экспонатов. На столике лежали три номера журнала «Синефоно» — первого в России печатного органа, «посвященного синематографу и говорящим машинам». На обложке выделялся довольно нескромный девиз журнала: «Я укажу вам правильный путь!»

Неожиданно для редактора-издателя С. В. Лурье, представлявшего в Брюсселе русский кинематограф, этот девиз прозвучал на международной выставке как дерзкий вызов. Однако иронические замечания посетителей выставки умолкли, когда один француз перевел во всеуслышание заголовок передовой статьи журнала: «Московский Художественный театр и синематограф».

В статье говорилось о предстоящей киносъемке спектакля МХТ «Борис Годунов». Лурье прочитал статью вслух.

— Так вот с чего начинают русские! — воскликнул француз, когда Лурье закончил чтение статьи.

— Ach, was! Ein Stanislawsky-Film! — восторженно отозвался корреспондент «Берлинер Тагеблатт».

Как потом весело рассказывал Лурье, он сам не мог бы дать точное толкование смысла передовой статьи своего журнала. Путаные рассуждения о реализме, натурализме и символизме в изобразительном искусстве, изложенные на одной колонке журнала, отражали в какой-то мере горячие споры о путях театра, характерные для тех дней, когда символисты предрекали гибель реалистического сценического искусства. В то же время это были дилетантские размышления о природе кинофильма. Сущностью кинематографа автор считал натурализм, и, по его мнению, это сближало кинематограф с направлением Художественного театра. И хотя сообщение об экранизации «Бориса Годунова» было плодом фантазии одного из сотрудников журнала, статья все же свидетельствовала о назревании таких явлений и процессов, которые привели к перекрещиванию путей театра и кино.

1911 год

Изобразительные средства кинематографа дают толчок к новым исканиям в оформительской практике МХТ; это отмечает Л. А. Сулержицкий на страницах журнала «Вестник кинематографии»: «Кинематограф, являясь на помощь театру, оказывает ему иногда очень значительные услуги, особенно в декоративном отношении. Я, например, из практики Художественного театра могу указать на целый ряд эффектов, которые были бы совершенно недостижимы без кинематографа... Наши опыты удались, и мы думаем в дальнейшем уделить еще больше внимания кинематографу при постановках».

1912 год

Первые выступления лучших русских театральных актеров в кино показали плодотворность применения реалистических принципов МХТ в работе над ролью. В 1912 году В. Пашенная, ныне народная артистка СССР, тогда еще молодая, но уже известная актриса Малого театра, в связи с исполнением роли Катерины в «Грозе» и Ларисы в «Бесприданнице» обратилась на страницах журнала «Сине-фоно» к товарищам по сцене с призывом серьезно работать в киноискусстве: «Я глубоко уверена, что синематограф — это театр будущего; он и теперь уже требует к себе серьезного отношения и огромной работы от артистов, гораздо большей, чем в театре. Ведь там сильно помогает слово, здесь же все на мимике и жесте. Здесь только тогда можно дать хороший тип, когда детально его изучишь, когда так войдешь в свою роль, что всякую минуту можешь воплотиться в нее...». Актриса отметила, что мхатовский метод вживания в образ устраняет для киноактера трудности, возникающие при съемке фильма по кускам с нарушением последовательности сюжетного его развития.

Русская театральная и литературно-художественная общественность, хранившая просветительные и демократические традиции, очень рано увидела в зарождавшемся искусстве кино новый, мощный вид демократического зрелища. Это сказалось на национальном пути развития русского киноискусства.

Интересно в этой связи сопоставить с высказываниями В. Н. Пашенной мнение Давида Гриффита о судьбах кино, относящееся к тому же 1912 году. По свидетельству его жены Линды Арвидсон, Гриффит даже на пятом году своей кинематографической деятельности, принесшей ему широкую популярность, еще стыдился ставить на фильмах свое настоящее имя, прибегая к псевдониму. Он не верил в великое будущее кино. Собираясь порвать с кинематографом и вернуться в театр, он говорил жене: «Нет, долго кинотеатры не просуществуют! Даю им только несколько лет. Как хорошо, что, когда я стану знаменитым драматургом, никто не будет знать, что Давид Уорк Гриффит — это тот самый Лоуренс Гриффит, который работал в кино». Второй контракт с «Байографом», сообщает Линда Арвидсон, «был снова подписан «Лоуренсом» Гриффитом, и только в третий раз договор был подписан его полным и настоящим именем»*.

1913 год

По инициативе А. М. Горького и актрисы Художественного театра, одной из его основательниц М. Ф. Андреевой, в Москве была предпринята организация Студии художественного кинематографа. Постановочной опорой студии должны были стать творческие силы Художественного театра (режиссеры, актеры, художники), литературной — писатели, группировавшиеся вокруг издательств «Летопись» и «Знание». Помещение студии проектировалось выстроить по соседству со зданием Художественного театра. Заведующим технической и технологической частью студии привлечен был Л. Б. Красин, главный инженер русского отдела акционерного общества «Сименс—Шуккерт», который спустя пять лет станет народным комиссаром. Директором студии был намечен артист Н. Румянцев, помощник Вл. И. Немировича-Данченко по организационным делам театра. Предполагалось, что киностудия станет первоисточником, откуда новый кинематограф будет черпать актерские, режиссерские и организаторские силы.

Разразившаяся вскоре война разрушила все планы организации студии.

* Линда Арвидсон. Когда кино было молодым. Сб. «Гриффит». Госкиноиздат, 1944, стр. 133.

В том же 1913 году К. С. Станиславский, Л. М. Леонидов и другие артисты выступают с осуждением западноевропейских театральных деятелей, которые вели борьбу против развития кинематографа.

Союз драматических писателей и Союз сценических деятелей Германии постановили обязать своих членов (авторов) не разрешать воспроизводить свои произведения на экране и не писать киносценариев, а артистов — «ни под каким видом и ни в каком случае не выступать для кино».

Творческие и профессиональные организации немецких и французских театральных деятелей решили даже создать международную организацию для борьбы с кинематографом. Рассчитывая на поддержку, они через «Петербургский союз драматических и музыкальных писателей» пригласили русских театральных деятелей принять участие в предстоящем в Париже международном конгрессе борьбы с кинематографом. Русская литературно-театральная общественность отнеслась весьма вдумчиво к новому явлению в искусстве и осудила попытку зарубежных деятелей театра удержать развитие кинематографа. В обществе имени Островского делались в связи с этим специальные доклады, и кинематографу предсказывались широчайшие пути развития, ибо он принес с собой могучие средства демократизации искусства. Передовая русская театральная общественность видела в нем средство приблизить к народным массам искусство театра, которое тогда было им недоступно.

К. С. Станиславский понимал, что кризис театра вызван внутренними противоречиями его развития, а не конкуренцией кинематографа: «Неужели и впрямь синематограф Патэ затмил Софокла, Шекспира, Гёте, Гоголя, Островского, Чехова и всех мировых артистов сцены?» Он призывал тех, кто много спорит и волнуется по этому поводу, заняться изучением изобразительных средств и возможностей кинематографа и узнать, «есть ли игра актера для экрана искусство или ремесло или это что-либо иное, третье, новое, чего прежде не могло быть». Кинематограф, по мнению Станиславского, заслуживал самого пристального внимания: «Прежде чем пугаться и кричать о гибели эстетической культуры с ростом кинематографа, надо изучить его законы, и тогда можно будет или благословить его, или предать анафеме... Кинематограф не может заменить театр, но может, если его изучат и возьмут в свои руки преданные духовному прогрессу люди, приобщить народные массы к общей культурной жизни, а теперь это, несомненно, важное и прекрасное дело»*. Одновременно артист МХТ Л. М. Леонидов заявил (в 1913 году), что в игре лучших актеров экрана наблюдается «высокое творчество, искреннее, продуманное и яркое служение искусству».

Интерес деятелей МХТ к кинематографу возрастал вместе с ростом общественной активности, революционного подъема и с обострением кризиса, который театр переживал в те годы. Станиславский и Немирович-Данченко понимали, что над театром нависла угроза потерять своего зрителя. Репертуар театра все чаще вступал в противоречие с заветными целями его основателей — быть общедоступным и ориентироваться на широкие слои демократической интеллигенции. «...Театру нечем жить... Чехов умер, Горький уехал, новых нет, и еще год, другой, и театр не сможет больше искусственно держаться на высоте. Надо этот театр кончить и начинать другой, общедоступный»,— писал Станиславский.

1914 год

Начинается резкий подъем русского кинопроизводства. Актеры и режиссеры все чаще и чаще включаются в работу кинофабрик.

В 1914 году актер МХТ Б. Сушкевич приступает к систематической работе на кинофабриках с актерами студий, внедряя школу МХТ в постановочную практику кинематографа. Сушкевич показал плодотворное сочетание творческой режиссерской воли, ведущей к созданию целостного образа фильма, и актерской самостоятельности в работе над ролью. Театральный режиссер, он ушел в своих фильмах от театральности гораздо дальше, чем тогдашние кинорежиссеры. Б. Сушкевич поставил в течение двух лет четыре фильма.

Прогрессивная кинокритика, ополчившись против пустых декадентских фильмов, построенных на внешней занимательности, в борьбе за реализм в киноискусстве начинает теперь опираться на опыт МХТ. Так, М. Браиловский в журнале «Сине-фоно», осуждая фильм Я. Протазанова «Арена смерти» за его кинематографическую претенциозность, призывает авторов отказаться от надуманных сюжетов: «И если коллектив, показавший в рецензируемой картине прекрасные постановочные возможности, применит их к новому содержанию и по примеру МХТ устремится к новой драматургии, он скажет новое слово в кинематографии и прославит русскую ленту на весь мир. И тогда русский кинематограф займет место в авангарде мирового киноискусства».

1915 год

В 1915—1916 годах М. Ф. Андреева снимается на фабрике Тимана, желая на практике изучить производство фильмов. Там же начинает работать ее сын Юрий Желябужский в качестве оператора.

1916—1917 годы

Пишущий эти строки дважды предлагал К. С. Станиславскому поставить кинофильм. Великий реформатор театра уже в те годы был убежден в

* «Сине-фоно», 1913, № 19.

том, что кинематограф таит в себе какие-то новые законы изобразительного искусства:

— Эту особенную внутреннюю линию кинематографического искусства надо найти,— сказал он при первой нашей встрече. — Но этим нельзя заниматься от случая к случаю. Здесь требуется упорная, систематическая, лабораторная работа... А я далеко не успеваю делать и ту работу, которую надо сделать в театре...

При повторной нашей беседе Константин Сергеевич заметил:

— Есть человек, который совершенно незаменим для такой задачи. Это Леопольд Антонович Сулержицкий. Это прекрасный человек идеи, отдающий всего себя делу искусства. Я убежден, что это именно тот человек, который вам нужен, чтобы заняться лабораторными исканиями. Надо только уговорить его взяться за это дело.

На следующий день мы встретились втроем. Убеждая своего ученика и помощника Л. А. Сулержицкого заняться кинематографом, Константин Сергеевич говорил ему:

— Кинематограф может обогатить и сценическое искусство. И, кроме того, нам необходимо вмешаться в кинематографическую работу наших актеров. Мы не можем запретить им сниматься и потому, что мы не в состоянии оплатить в достаточной мере их труд в театре, да и потому, что это действительно очень интересно для актера. В то же время мы не можем закрывать глаза на то, что работа в кинематографе при существующих условиях толкает на халтуру и выбивает творческую жизнь артистов в театре из режима, которого мы с таким трудом добиваемся.

Л. А. Сулержицкий вскоре заболел, а спустя несколько месяцев его не стало.

Летом 1917 года на фабрике «Русь» один из основателей Московского Художественного театра, режиссер А. А. Санин, приступает к постановке фильма «Девьи горы» по сценарию Е. Чирикова (переделка для экрана его «Волжских легенд»). Ближайшими помощниками Санина были художник (тоже один из основателей МХТ) В. А. Симов и оператор Ю. А. Желябужский. Увлекшись формальными задачами, для которых сценарий предоставлял большой простор, постановщики беспечно отнеслись к его содержанию, примирились с реакционной сущностью чириковского мистического сюжета.

Фильм интересен, однако, по своей изобразительной культуре. Отличное мастерство художника-гримера Н. М. Сорокина и высокое качество костюмов, выполненных под руководством Н. В. Воробьева, способствовали широкому использованию крупных планов. Фотография Ю. А. Желябужского, работавшего в полном согласии с замыслом художника В. А. Симова, завершала художественный ансамбль. И режиссера и художника привлекала возможность стилизовать натуру, добиваясь единства оформления интерьеров и натурных сцен. Оба они стремились решить живописную сторону фильма в характере русской классической живописи.

•

Искусство дореволюционного кинематографа не породило своей классики, и оно не могло оказать столь сильного влияния на развитие советского кино, как дореволюционный театр на развитие советского театра. Но прогрессивные деятели дореволюционного кино, став зачинателями советского кино, переосмыслили свой ранний опыт и перенесли его, как живую традицию, в советское кино. Революция привела в движение творческие силы, которые ждали выхода на свободные просторы новой, социалистической действительности.

II

Осень 1918 года

Советская власть еще не взяла в свои руки руководство кинематографией. Кинокомитет Наркомпроса — первая государственная киноорганизация — еще не наладил своей работы. Частные киноорганизации в предчувствии национализации начинают свертывать работу в Москве, «перебазируясь» в Крым.

Работники кинофабрики «Русь» (ранее принадлежавшей костромскому купцу М. Трофимову, который также уехал из Москвы, оставив в распоряжении сотрудников скромное съемочное оборудование, небольшой запас пленки и пустую кассу) направили делегацию к наркому просвещения А. В. Луначарскому с предложением работать по заказам Наркомпроса на принципе самоокупаемости. Среди делегатов были режиссер МХАТ А. А. Санин, художник В. А. Симов, критик и историк МХАТ Н. Е. Эфрос, оператор Ю. А. Желябужский и пишущий эти строки.

А. В. Луначарский приветствовал инициативу работников «Руси» и сказал нам:

— Это было бы как раз то, что нам сейчас нужно. Но Наркомпрос пока еще не в состоянии включиться в производственную жизнь кинофабрик. Сперва Наркомпрос очень жадно забирал к себе предприятия, связанные с производством художественной продукции... Кинофабрики? Это, заявляли мы, наше дело. Хрустальные, фарфоровые заводы? К нам, к нам! Это же искусство!.. А теперь, когда навалились непосильные заботы, Наркомпрос уже играет в поддавки: хрустальные заводы? Да это же промышленность!.. Кино? Да это же фабричное производство!.. И снова

перегибы. Я за то, чтобы кино оставалось в ведении Наркомпроса,— так оно, надеюсь, и будет. Но для производства фильм у него пока нет средств, то есть как раз того, что вам сейчас нужно. Я самым энергичным образом вам советую, работайте во что бы то ни стало, одолжите денег у своих друзей, подтяните ремешки, но работайте. Все вернется вам сторицею. Наркомпрос поддержит вас всем, чем только сможет, и как только разбогатеет, снабдит вас оборотными средствами. Ваш коллектив — это же счастливое сочетание опытных кинематографистов и театральных работников для того, чтобы перекинуть прочный мостик между кино и театром, да к тому же Художественным театром...

Так возник на кооперативных началах своеобразный художественный организм, неоднородный по составу своих членов. Одни — с кинематографическим опытом, другие пришли из литературы и театра, привлеченные предчувствием новых художественных возможностей. Мхатовцы всегда стремились создать общедоступный театр, встретиться с самыми широкими слоями демократических зрителей. Известно, как они боролись за такой театр. Киноискусство, как давно казалось мхатовцам, таит в себе путь к подлинно народному зрелищу. Манила их еще открывшаяся возможность закрепить навсегда однажды добытый, глубоко пережитый образ. «Мне легче,— говорил Л. М. Леонидов,— отыграть один раз роль на сцене, чем потом ее повторять. Поэтому я больше люблю играть для кино. В кино я сыграл раз и остался жить в созданном образе. А могу ли я каждый раз быть на сцене тем, кем хочу?»

...На первом же собрании членов художественного коллектива «Русь» член правления Н. Е. Эфрос, руководивший литературной частью, изложил программу деятельности коллектива. Он отметил, что революция принесла обновление русскому искусству, что великие революционные бури непременно обогатят театр и кино новым содержанием и новыми изобразительными средствами.

Н. Е. Эфрос привлек к работе на кинофабрике многих писателей, рассчитывая получить от них сценарии на современные темы.

Но здесь возникли немалые трудности. Сценарии на животрепещущие темы, которые стали поступать от авторов, долгое время страдали схематичностью. Вместо изображения душевного мира человека мы получали описание внешних признаков нового быта. Правда жизни выражалась тезисами.

Нелегко было на первых порах создать литературные произведения, отражающие в художественных образах характеры людей, борющихся за новое, социалистическое общество. В известной беседе с А. В. Луначарским В. И. Ленин сказал: «...производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники...»*.

А. М. Горький, озабоченный созданием нового репертуара для театра и кино, начинает с разработки плана создания культурно-просветительных фильмов. В марте 1919 года на заседании Художественного совета отдела зрелищ и театров Петросовета Горький делает доклад «История культуры в инсценировках для театра и картинах для кинематографа». Вслед за этим при участии Н. Тихонова, А. Тихонова (Сереброва), А. Блока начинает работать секция исторических кинофильмов при издательстве «Всемирная литература». В октябре того же года Горький зачитал здесь свой план экранизации соответствующих литературных произведений и представил сценарий из жизни первобытного общества. Фильм должен был показать, как возникла идея божества. В этом же сценарии рассказывалось, как человек начал создавать буквы и как слагалась речь**.

Договорившись с группой московских писателей о создании сценариев на современные темы, коллектив наметил экранизации классических произведений литературы: «Русские женщины» Некрасова, «Поликушка» Толстого, «Мать» Горького, «Сорока-воровка» Герцена, «По ту сторону щели» Джека Лондона. Первые три фильма задуманы были как произведения эпического жанра.

Дореформенная Россия, декабристы, русское предреволюционное рабочее движение, современное рабочее движение на Западе — таково содержание фильмов, которыми коллектив «Русь» начинал свою деятельность в новых условиях.

Теперь принимается установка на безоговорочное подчинение формального мастерства идее произведения.

Постановкой «Поликушки» утверждается организационная и методологическая практика, которая определит в 20-х годах деятельность коллектива.

От этой работы режиссера А. А. Санина, актера И. М. Москвина, оператора Ю. А. Желябужского протянется нить к фильмам «Его призыв» и «Мать», а от них — к фильмам «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Сорок первый», «Дон Диего и Пелагея», «Процесс о трех миллионах», «Праздник св. Йоргена», «Саламандра», «Преступление Караваева», «Альбидум», «Особняк Голубиных». Многие из них посвящены острым темам современности. Новым прочтением Пушкина и Чехова явятся теперь фильмы «Коллежский регистратор» и «Чины

* Сб. «Ленин, Сталин, партия о кино», «Искусство», М., 1938, стр. 23.

** Спустя восемь лет Мария Федоровна Андреева, работая в киноотделе Берлинского торгпредства, в письме к А. В. Луначарскому (от 8 января 1927 года) напоминает ему об этом сценарии, как и о других, разработанных секцией исторических фильмов.

и люди» (чеховский альманах: «Хамелеон», «Смерть чиновника», «Анна на шее»).

Фильм «Его призыв», показанный одновременно со «Стачкой» (за год до «Броненосца «Потемкина» и «Матери»), был одним из первых воплощений живых, правдивых художественных образов людей, строящих первое в мире социалистическое общество.

Появление фильма «Его призыв» на зарубежных экранах вслед за фильмами «Поликушка»*, «Дворец и крепость» разоблачило созданный буржуазной печатью миф об угасании искусства в стране Советов. Последовавший вскоре за этим триумф «Броненосца «Потемкина» и «Матери» утвердил за советским кино передовую роль в мировом киноискусстве.

У нас «Его призыв» доказал плодотворность применения мхатовской школы на экране. Помимо этого, «Его призыв» опроверг ложные концепции, будто «советский быт еще не сложился настолько, чтобы строить на его основе картину столь же занимательную, как заграничный фильм», как говорили сторонники «дистанции» между действительностью и художником.

В этом заслуга писательницы Веры Эри, автора сценария «Его призыв». Великолепное режиссерское достижение Я. Протазанова в этом фильме заключается в том, что простым на первый взгляд повествованием, построенным в приключенческой манере, раскрываются большие идеи, которыми жил советский народ. Чувство нового обеспечило режиссеру успех.

Сценарий молодой писательницы Веры Эри, отвергнутый двумя студиями, был принят в «Руси» (где автор был душой коллектива). Тяга к новому содержанию определяла практику сценарного отдела, в котором работали опытные специалисты по кинодраматургии. После смерти Н. Е. Эфроса отдел возглавлял В. К. Туркин, его заместителем был Натан Зархи.

Обычным для описываемого времени было то, что

* Фильм «Поликушка» имел необычайный успех не только в нашей стране, но и за рубежом.

Известный критик западного театра А. Керр писал о «Поликушке» в «Берлинер Тагеблатт»: «...для кинематографии наступает новая эра. Выражаясь технически, можно было бы говорить о новом реализме... Реализм, полный неожиданного богатства и той кипучей уверенности, как на картинах Мемлинга и Брейгеля. Гениальное освещение жизни...».

В Америке на традиционном ежегодном конкурсе «Поликушка» был включен в число лучших десяти фильмов, выпущенных мировым кинопроизводством за 1923 год.

Согласно статистическим справочникам кинопромышленности США, в 1923 году в Америку было привезено для продажи 425 картин европейского производства, но реализовано из них было всего шесть фильмов, в числе которых был «Поликушка».

Успеху «Его призыва» за рубежом были посвящены статьи в «Правде» («Брешь блокады расширяется», 22 ноября 1925 года) и в «Известиях» (29 ноября 1925 года). Берлинская газета «Ди Вельт ам Абенд» писала: «...трудно решить, кто играет главную роль в этом фильме... Думается, что главную роль играет здесь сам русский народ. И даже режиссер картины — не Протазанов... Ее настоящий режиссер — это идея социализма...».

в рецензиях о фильме нигде не упомянуто имя автора сценария. В газете «Правда» М. Кольцов отмечает появление «Его призыва» как достижение в развитии советской кинодраматургии. Однако и он не счел нужным упомянуть имя автора сценария.

«Его призыв»,— писал М. Кольцов,— скромное по размерам шумихи, но крупное и очень важное достижение молодого советского экрана. В нем нащупывается настоящая дорога. Характерно видеть на примере «Межрабпом-Руси», выпустившей «Его призыв», все шатания нашего кино. Сначала «Аэлита» и «Папиросница от Моссельпрома» — лжереволюционные попытки приладиться к советскому быту с кривым обывательским «художеством», завернутым в красную папиросную бумагу. Это был (предполагая добрые намерения руководителей дела) недолет. Потом — «Особняк Голубиных» — агитационно-просветительное изображение туберкулеза как социальной болезни, вправленное в драматургическую оболочку. Наша публика, о которой мы вообще слишком плохого мнения, здраво предпочла отдельно почку и отдельно мадеру, чем дурно приготовленную почку в мадере. «Особняк» не имел успеха. Тут был перелет у Межрабпома. И, наконец, только «Его призыв» попал в цель. В новом фильме подкупают два очень больших достоинства, вытекающих одно из другого. Во-первых, скромность и благородство агитационного материала, легко и просто доходящего до внутреннего сознания зрителя. Во-вторых, прекрасная драматургическая проработка кинопьесы... Зритель видит, что героиня-работница **должна была** вступить в ленинский призыв в партию. Это случилось не потому, что в Художественном совете или другой инстанции решено было так кончить картину, а потому, что развивавшееся шаг за шагом зрелище **не могло** иначе кончиться. Большая заслуга — шаг за шагом, кадр за кадром довести действие до неизбежного конца. Но это единственный приемлемый уровень работы для советской кинематографии, и это сделал в «Его призыве» Протазанов»*.

В ленинградской газете «Кино» И. Трауберг писал о фильме «Его призыв»: «Горячий пафос захватывал, обжигал зрителя... Не было красивости, помпезности, холодного разума, а была большая чуткая увлекательность. И монтаж строился любовно, деталями, параллелями, острыми, меткими...».

И опять ни слова об авторе сценария. Больше того: пройдет четверть века, появятся солидные труды по истории советского киноискусства, будут добрым словом вспоминать «Его призыв», но главным образом в связи с успехами режиссера, забывая назвать имя автора сценария или походя приписывая его другому сценаристу...

* «Правда», 17 февраля 1925 года.

Всеволод Пудовкин, говоря однажды о значении фильма «Его призыв» в истории советской реалистической школы, отметил: «При создании картины «Его призыв» режиссер Протазанов, используя весь свой профессиональный опыт, со всем непосредственным увлечением истинного художника взялся **за разрешение совершенно новой не только для него, но и для подавляющего большинства художников кинематографа задачи**. В картине «Его призыв» появляется та еще скрытая, кажущаяся непрочной тенденция, которая впоследствии, проходя много стадий развития, превратилась в полноценную и развитую школу, называемую нами социалистическим реализмом»*.

Немало надуманных гипотез предложили историки и биографы В. Пудовкина, чтобы объяснить причину его перехода из «ультралевой» мастерской Л. Кулешова на фабрику «Русь». Но вот что рассказывал он сам об этом: «Я не видел возможности уместить себя с моей органической потребностью во внутренней взволнованности, наиболее определяющейся для меня как лирическая взволнованность, в этой сухой и своеобразно современной форме, которую тогда проповедовал Кулешов»**.

Не случайность (как думают иные историки) привела Пудовкина в коллектив «Русь», где постепенно преодолевались натуралистические традиции старого кинематографа и воспринимались новые достижения художественной формы. В «Руси» до прихода Пудовкина уже работали «кулешовцы» — Б. Барнет, В. Подобед, В. Фогель, Л. Оболенский, С. Комаров*. Наступил момент, когда молодые художники, заплатившие дань формальным увлечениям, убедились в том, что примитивными образами-схемами нельзя отобразить многогранную жизнь молодой Советской республики.

●

Эти заметки имеют целью показать, что развитие нашего киноискусства более прочно, более органично связано с благотворными идеями МХАТ, чем об этом обычно думают.

Стремление к демократизации театра, к его общедоступности было всегда главным стимулом в реформаторской деятельности Станиславского и Немировича-Данченко. Не случайно возник у мхатовцев интерес к кинематографу с первых дней его появления.

Прогрессивные новаторские достижения в советском искусстве, как и в истории МХАТ, всегда были органически связаны с литературным новаторством в кинодраматургии.

Опыт МХАТ, перенесенный в жизнь наших киностудий, показал, что художник, участвующий в коллективном творчестве, может гармонически развивать свое мастерство, лишь оставаясь спаянным со всем коллективом чувством нового, стремлением говорить языком своей эпохи и своего народа.

---

* В. Пудовкин. «Его призыв». Сб. «Яков Протазанов», «Искусство», 1957, стр. 137.

**Выступление на Всесоюзном творческом совещании 8—13 января 1935 года.

* Позднее начал работать в «Руси» и Л. В. Кулешов, по совету которого в коллектив пришел В. И. Пудовкин.

И. Большаков
Заместитель министра внешней торговли СССР

Советские фильмы на экранах мира

Искусство кино, пожалуй, наиболее «международное» из всех искусств. С тех пор как зародился кинематограф, его лучшие произведения неизменно приобретали международное значение и проходили по экранам многих стран. Мы с любовью вспоминаем фильмы лучших мастеров кино США, Англии, Франции, Германии, Италии и других стран, демонстрировавшиеся у нас. Особенно глубокий след оставили в памяти советских зрителей фильмы Чарли Чаплина.

Огромный международный успех выпал на долю многих советских фильмов. Среди первых кинокартин, возвестивших о зарождении нового, социалистического киноискусства, были «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина. Они с триумфом прошли по всем экранам мира. Сейчас нельзя без волнения читать пожелтевшие от времени иностранные газеты с отзывами об этих кинопроизведениях. Хочется напомнить строки, которые посвятил «Броненосцу» Лион Фейхтвангер в своем романе «Успех». Вот что он писал:

«В то время как остальные берлинские кинотеатры в этот час закрыты или сеанс проходит при самом незначительном числе зрителей, здесь у входа — скопление автомобилей... Полицейские. Зеваки.

Фильм... демонстрировался уже тридцать шесть раз, по четыре сеанса в день...».

Большим вниманием пользовались в предвоенные годы за границей и многие другие наши фильмы. Они метко били по лживой буржуазной пропаганде, без устали клеветавшей на первое в мире государство рабочих и крестьян.

«Советское кино, самое большое искусство народа, которое говорит для всех, которое является голосом всех, глазом всех. Будущая история найдет в нем с восхищением и волнением выгравированное в искусстве гордое лицо поколений, проделавших советскую революцию: ее «Илиаду», ее «Георгики», все ее «Труды и дни», — так писал в те годы о советских кинокартинах Ромен Роллан.

Правящие круги буржуазных государств очень хорошо понимали, какое революционизирующее воздействие оказывают наши фильмы на сознание трудящихся масс. Поэтому правительства капиталистических государств принимали всяческие меры, чтобы закрыть советским фильмам доступ в их страны. Однако произведения нашего киноискусства хотя и с большим трудом, но все же пробивались на международный экран. Позже, когда в некоторых странах была установлена фашистская диктатура, демонстрация советских фильмов там была вовсе запрещена. Этот запрет распространился и на территории, оккупированные гитлеровской Германией.

После разгрома фашизма культурный обмен с Западом был восстановлен, и советские фильмы с успехом начали демонстрироваться в Польше, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Болгарии, Югославии, Албании, Австрии, Италии, Франции, а также и в самой Германии. Люди с большим интересом смотрели произведения нашего киноискусства: они хотели знать как можно больше о Советской стране, о ее людях, принесших им избавление от фашизма. Многие газеты европейских стран давали нашему киноискусству высокую оценку.

Вот выдержка из статьи, напечатанной во французской газете «Нувель Литерэр» в апреле 1945 года.

«Нетрудно понять причины авторитета русской кинематографии. Она переносит

нас в непривычный, необыденный мир. И именно это ценно, именно это дает право кинематографии занять достойное место в искусстве. В Америке нам теперь нечему учиться. Голливуд не делает особых усилий в поисках новых путей. В русских же фильмах, напротив, все привлекает нас: декорации, костюмы, обычаи, характеры. После почти десятилетнего перерыва русская кинематография дала нам ряд картин без особого выбора, без определенного порядка: мы не знаем этапов ее развития, истории создания этих фильмов. И все же мы видим, что русские добились того, чего не сумели добиться ни американцы, ни французы: они разбили штампы, довлеющие над кинематографией».

С установлением в ряде европейских и азиатских стран народно-демократического строя советские фильмы стали там могучим средством воспитания трудящихся масс в духе социализма. Широко открыли двери для наших фильмов и страны, сбросившие после второй мировой войны колониальное иго и вставшие на путь самостоятельного развития. Советские кинокартины впервые появились на экранах Индии, Бирмы, Индонезии, Египта, Сирии, Ливана, Судана, Марокко, Туниса. Они были встречены народами этих стран с огромным интересом.

Мне лично довелось видеть бурную реакцию зрителей во время демонстрации наших фильмов в Индии и Египте. Я был в Дели, когда там в нескольких кинотеатрах шел советский фильм «Арена смелых». Как правило, все сеансы проходили с аншлагом, у касс всегда толпился народ. Публика, состоявшая в подавляющем большинстве из индийской молодежи, живо и непосредственно реагировала на картину. В зале часто раздавались бурные аплодисменты.

В Каире я присутствовал на открытии фестиваля советских фильмов. Показывали цветную картину «Мать» (по Горькому). Как только в зале погас свет, сразу же воцарилась мертвая тишина. С затаенным дыханием следили зрители за событиями этого фильма. Но когда на экране появились кадры, воспроизводящие рабочую демонстрацию, раздался гром аплодисментов. После окончания сеанса зрители устроили продолжительную овацию находившейся в зале исполнительнице главной роли В. П. Марецкой.

В конце сороковых годов положение с прокатом наших фильмов в некоторых капиталистических странах изменилось в худшую сторону. Резкое обострение международных отношений, разнузданная пропаганда, поднятая империалистическими кругами против СССР и других стран социалистического лагеря и положившая начало «холодной войне», сильно отразились на продвижении наших фильмов в страны Запада. Резко сократился прокат советских фильмов в Англии, Франции и Италии, почти совершенно прекратился в США и во многих странах Латинской Америки.

Благодаря мудрой политике советского правительства, направленной к смягчению международной напряженности, в последние годы положение несколько улучшилось, и культурные связи между СССР и западными капиталистическими государствами заметно активизировались. Сыграли свою роль и большие успехи, достигнутые в этот период Советским Союзом в экономике, политике и культуре: они подняли авторитет нашей страны, возбудили интерес ко всем областям ее жизни. Сейчас почти не осталось стран, в которых не демонстрировались бы советские картины.

И в старой Англии, и в молодых республиках Африки — Гане и Гвинее, и в странах Южной Америки — Уругвае и Аргентине, и в далекой Индонезии — повсюду зрители с интересом смотрят наши фильмы. Они несут великие идеи нового мира, укрепляют веру в светлое будущее человечества. Советские фильмы демонстрируются более чем в 70 странах мира, а количество посещений в 1958 году перевалило за миллиард. После второй мировой войны более двухсот советских фильмов были отмечены премиями на международных фестивалях.

Тем не менее проблема «завоевания» экрана той или иной страны в наши дни стала гораздо сложнее. Сейчас почти во всех странах мира наблюдается интенсивный процесс развития национальной кинематографии. Об этом убедительно говорят цифры. Если в 1948 году было выпущено около 1500 полнометражных художественных фильмов, то в 1958 году их количество превысило уже 2500 (по данным ЮНЕСКО). Теперь фильмы производятся не только в экономически развитых странах, но и в странах, которые сравнительно недавно освободились от колониальной зависимости.

Достаточно, например, сказать, что в Индии в 1958 году было выпущено 295 художественных фильмов. Для поощрения производства фильмов высокого эстетического, культурно-просветительного и технического уровня правительство Индии еще в 1954 году учредило ежегодные поощрительные премии.

Правда, есть отдельные страны, в которых нет еще своей национальной кинематографии. К ним, в частности, относится Канада. Канадский писатель Дайсон Картер объясняет такое положение отнюдь не тем, что в Канаде будто бы нет талантливых сценаристов, режиссеров и актеров. «Причина отсутствия художественных фильмов,— пишет он,— кроется в том, что нашими соседями являются не социалистические Россия и Украина, а капиталистические Соединенные Штаты Америки... Наши кинотеатры в руках американцев. Американцы контролируют в нашей стране прокат фильмов. Противопоставить отечественное искусство мощи Голливуда было бы для канадского кино финансовым идиотизмом».

Но таких стран, кинематографии которых находятся под пятой Голливуда, остается все меньше и меньше. И сам Голливуд в наши дни переживает глубокий финансовый кризис.

По опубликованным данным, еженедельная посещаемость кинотеатров в США снизилась в 1957 году до 43 миллионов зрителей по сравнению с 90 миллионами зрителей в 1946 году. За этот период общая прибыль десяти крупнейших кинокомпаний сократилась в четыре раза, средняя ежемесячная занятость в Голливуде уменьшилась с 21 тысячи человек почти до 12 тысяч. Если раньше все киностудии США выпускали в год до 500 картин, то теперь количество производимых ежегодно фильмов колеблется между 300 и 350.

Анализируя причины создавшегося положения в кинопромышленности, американские обозреватели обычно объясняют его конкуренцией со стороны телевидения. Конечно, доля правды в этом есть. Но главная причина переживаемого Голливудом затяжного кризиса кроется в низком качестве выпускаемых фильмов. Зрителям надоели штампованные картины, показывающие убийства, сексуальные истории, похождения детективов. Некоторые руководители американских кинофирм ищут выхода в создании «сверхбоевиков» — фильмов, которые требуют огромных средств для оплаты участвующих в них кинозвезд, средств на декорации, костюмы, реквизит и прочее. Такие боевики действительно держатся на экранах дольше, чем штампованные голливудские картины. Например, «Десять заповедей» и «Вокруг света в 80 дней» (по Жюлю Верну) дали сборы, превышающие 50 миллионов долларов. Но все же постановка этих картин обходится слишком дорого.

Чтобы удешевить стоимость фильмов, многие голливудские фирмы организуют производство картин за границей. Преимущество для них в этом случае состоит в том, что в ряде западноевропейских стран рабочая сила дешевле, чем в США, и в том, что готовому фильму легче пробиться на экраны страны, где он снят.

Особенно сильны позиции американского капитала — и в производстве и в прокате — в Англии. Здесь фильмы, рекламируемые как английские, нередко фактически оказываются американскими. В 1958 году свыше 40 процентов всех полнометражных фильмов, показанных в Англии, принадлежало семи ведущим американским фирмам.

Голливудские кинокомпании все чаще практикуют совместные постановки с кинофирмами европейских стран еще и потому, что в некоторых из этих стран существуют ограничения на вывоз валюты. Не желая терять прибылей, получаемых от проката своих фильмов, американские кинокомпании предпочитают расходовать средства на съемки фильмов вместе с национальными кинофирмами, что в известной мере защищает американских предпринимателей от налогового обложения и позволяет обойти положение о блокировании местной валюты.

На мировом кинорынке идет сложная и напряженная конкурентная борьба. И это, в конечном счете, борьба за человеческие души. Ее победы и поражения зависят не от стоимости кинопроизводства, а от идейно-художественных достоинств фильмов. Хороший фильм, как правило, завоевывает большую аудиторию и тем самым покрывает с избытком издержки производства.

Благодаря развивающимся международным культурным связям кинозрители имеют теперь широкие возможности выбирать фильмы самых различных стран, сравнивать их достоинства.

В сегодняшнем огромном потоке мировой кинопродукции советские фильмы, надо прямо сказать, занимают довольно скромное место. Прокат советских фильмов за границей явно не отвечает сильно возросшему за последние годы интересу широких слоев населения всех стран к жизни Советского Союза, его экономическим, научным, социальным и культурным достижениям. Конечно, во многих капиталистических странах создаются искусственные барьеры для продвижения наших фильмов, а сама организация нашего заграничного кинопроката страдает многими существенными недостатками. Но объяснять наше отставание только этими причинами было бы неправильно и необъективно. И в самом деле, даже в странах, где нашим фильмам открыты все пути, удельный вес советских картин в кинопрокате за последние три года значительно снизился.

Одна из важнейших причин снижения нашей конкурентной способности на мировом кинорынке — недостаточно высокий идейно-художественный уровень многих фильмов последних лет.

За годы, прошедшие после XX съезда КПСС, наша кинопромышленность значительно увеличила выпуск фильмов. Сейчас она дает уже более ста художественных кинокартин в год. Еще несколько лет тому назад многим деятелям нашего кино эта цифра казалась далекой мечтой. Одним из самых горячих поборников выпуска большого количества фильмов был А. П. Довженко. Выступая на Втором Всесоюзном съезде писателей в 1955 году, Довженко говорил: «Не может великий советский двухсотмиллионный народ, несущий миру самую передовую культуру, удовлетворяться двадцатью или тридцатью и даже ста пятьюдесятью картинами. Я думаю, что в очень недалеком времени мы придем, по-видимому, не менее как к четыремстам картинам в год».

Одним из отрадных показателей бурного развития советской кинематографии является мощный подъем киноискусства в братских союзных социалистических республиках. Сейчас, как известно, две трети всех фильмов выпускаются киностудиями союзных республик. За всю свою историю советское киноискусство не было таким многонациональным, как в наши дни. А какая большая армия молодых и талантливых кадров влилась за это время в советскую кинематографию! За последние четыре года в кино пришло 90 новых режиссеров-постановщиков, 85 операторов, 50 художников.

В этот период советское киноискусство резко повернуло к темам современности. Запечатлеть в художественных образах замечательные перемены, происшедшие в нашей социалистической действительности, отобразить то новое, что вошло в нашу жизнь,— стало главной задачей советской кинематографии. Но в работе над фильмами на современные темы имеется еще много серьезных недостатков.

Не всякий фильм, посвященный современной теме, может глубоко воздействовать на зрителя и служить делу коммунистического воспитания трудящихся масс. Между темой и ее воплощением, как говорят, дистанция огромного размера. В искусстве важно и что изображается и как изображается. Забвение этого закона приводит к тому, что некоторые фильмы не оставляют никакого следа в сознании людей. А таких фильмов за последние годы было выпущено немало. Вот далеко не полный их перечень: «Девушка с гитарой», «Главный проспект», «Дело № 306», «Дело «пестрых», «Пути и судьбы», «Когда поют соловьи», «В погоне за славой», «Саша вступает в жизнь», К Черному морю», «Медовый месяц», «Она вас любит», «Моя дочь», «Посеяли девушки лен», «Четверо», «Штепсель женит Тарапуньку», «Случай на шахте восемь», «Неповторимая весна», «Жених с того света»... Все эти фильмы посвящены нашей современности. Главными героями в них выступают советские люди. Но общий их недостаток состоит в поверхностном отображении современной жизни. В этих фильмах советские люди часто изображаются интеллектуально бедными, с очень ограниченными и узкими интересами. Мир их мыслей и чувств крайне примитивен. Там не чувствуешь кипучей жизни страны, ее живого пульса, не видишь величия советской эпохи.

Конфликты в этих произведениях крайне упрощены и стандартны. Они обычно строятся на случайностях и недоразумениях, которые уже к середине фильма выясняются, и поэтому вторую половину картины смотреть просто неинтересно. В них много ненужных бытовых подробностей, не трогающих зрителя любовных переживаний,

пошлых песенок, сомнительных острот и легковесных, откровенно развлекательных сцен. Диалог очень примитивен, в нем часто попадаются блатные слова и выражения, а также архаизмы и провинциализмы, засоряющие русский литературный язык.

Эти фильмы, как известно, не пользовались успехом у советских зрителей, и рассчитывать, что они могут иметь спрос на мировом кинорынке, было бы по меньшей мере наивно.

Сейчас на экранах мира появилось немало хороших фильмов, созданных в других социалистических странах, фильмов, поставленных прогрессивными кинематографистами некоторых буржуазных стран, и в частности режиссерами-неореалистами. Неореализм, при всей его идейной ограниченности представляющий несомненно прогрессивное течение в буржуазном искусстве, находит все более широкое распространение и оказывает плодотворное влияние на кинематографию самых различных стран.

Для того чтобы в этих условиях завоевать себе достойное место на мировом экране, советской кинематографии необходимо резко повысить идейно-художественный уровень своих произведений.

Следует также подумать о создании фильмов специально для заграничных зрителей с учетом национальных и культурных особенностей отдельных районов мира. Например, можно было бы подготовить несколько фильмов для стран Арабского Востока и Юго-восточной Азии, имея при этом в виду, что интерес к жизни Советского Союза здесь очень велик.

На Западе большим успехом пользуются фильмы, поставленные по произведениям выдающихся русских и советских писателей. Американская, английская и французская кинематография не раз обращалась к произведениям Л. Н. Толстого, Достоевского, Гоголя, Тургенева и других наших классиков. С успехом прошли на Западе такие советские фильмы, как «Тихий Дон», «Сорок первый», «Идиот». Так почему бы нам не экранизировать и многие другие произведения советских писателей и русских классиков, пользующиеся широкой известностью за границей?

Можно было бы поставить также несколько интересных фильмов, показывающих советские хореографические и вокальные ансамбли, гастроли которых проходят за границей с исключительным успехом.

Мы должны сейчас обратить самое серьезное внимание на продвижение советских фильмов за рубежом, должны сделать их достоянием широких масс зрителей всего мира, которые проявляют необычайный интерес к нашей стране, вступившей в новый период своего развития, в период развернутого строительства коммунизма.



Жорж Садуль

Новые режиссеры, новые фильмы

Письмо из Парижа

За последние месяцы во Франции выдвинулось несколько вчера еще безвестных режиссеров. Их первые произведения привлекают внимание международной критики и широкой французской публики.

На последнем фестивале в Канне новички получили признание, выразившееся в присуждении официальных и неофициальных наград фильмам «Черный Орфей» Марселя Камю («Золотая пальмовая ветвь»), «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо (приз за лучшую постановку), «Хиросима — моя любовь» Алена Рене (приз Международной ассоциации кинокритики), «Красная рыбка» — короткометражный фильм Эдмона Сешана (специальный приз жюри), «Море и дни» — документальный фильм Раймона Фогеля (приз за лучший фильм для юношества).

Возраст «пришельцев» различен. Одни (Шаброль, Трюффо, Вадим и другие) смогли дебютировать в области режиссуры, еще не достигнув тридцати лет. Другим (Камю, Франжю, Руш, Баратье) пришлось дожидаться своего сорокалетия и даже более солидного возраста, чтобы предстать перед публикой со своим первым большим фильмом. Несмотря на эту разницу в возрасте, они составляют как бы одно кинематографическое поколение, которое, быть может, назовут когда-нибудь «поколением 1960 года».

Путь их к экрану был сложным и тернистым.

●

Типичен случай с Марселем Камю, получившим Большой приз Каннского фестиваля 1959 года. Камю, родившийся в 1912 году, был художником и скульптором, во время войны пять лет провел в плену, затем стал ассистентом режиссера и работал с рядом лучших французских кинематографистов: Жаком Фейдером, Жаком Беккером, Жоржем Рукье и Луисом Бюнюэлем. Лишь на сорок пятом году жизни Марсель Камю дождался возможности сделать свою первую постановку — «Смерть, подкравшаяся тайком», в которой он с большой смелостью, благородством и талантом подошел к разработке темы о войне во Вьетнаме. Этот выдающийся фильм не был допущен на официальные кинофестивали, но его удалось показать на Всемирном фестивале молодежи в 1957 году, где он был отмечен заслуженной наградой.

Его «Черный Орфей», созданный по мотивам пьесы Винисиуса де Мораеса, переносит древнюю легенду об Орфее в среду негров Рио-де-Жанейро, в обстановку карнавала. Камю начал съемки своего фильма в Бразилии в феврале 1958 года. Но после того как он снял на улицах документальные эпизоды карнавала, ему не хватило денег на осуществление самой постановки, и он провел в Бразилии долгие месяцы в ожидании возможности возобновить съемки.

«В конце концов,— говорил он,— эти затруднения моему фильму пошли на пользу. В течение целых недель я ходил пешком по улицам Рио, не имея денег на такси. Таким образом, я смог лучше постичь сердце города и душу населения».

«Черный Орфей» — это в известной мере фильм-балет. Герои фильма — негры-танцоры, получающие приз во время конкурса на лучшее исполнение самбы. Музыка и танцы преобладают в большинстве эпизодов, ярких и темпераментных.

Этот балет ни в коей мере не оторван от действительной жизни Бразилии: Орфей (Брено Мелло) — вагоновожатый, Эвридика (Марпесса Даун) — крестьянка, только недавно попавшая в столицу. Они и их друзья-негры живут на «моррос», крутых холмах, возвышающихся над Рио, в хижинах, построенных из бидонов для горючего и из обломков. Нищета этих «фавелас» (трущоб) контрастирует с роскошными современными кварталами. Три дня в году, во время карнавала, черные имеют право наводнить улицы своими песнями и плясками.

Редакция не разделяет некоторых оценок, содержащихся в письме Ж. Садуля (в частности, оценки фильма «Хиросима — моя любовь», к разговору о котором мы вернемся в ближайших номерах журнала).

Сценарий Жака Вио несколько механически воспроизводит древнюю легенду об Орфее. Но фильм в целом отмечен благородством и пылкостью, пронизан интересными ритмами музыки, радует красками танца и пейзажей.

«Одной из близких мне тем, — сказал постановщик, — является разоблачение равнодушия. Равнодушия религий (проявляемого религиозной сектой Макумбы); равнодушия властей, символизируемого засильем ненужных бумаг в учреждениях; равнодушия к горю, которое царит в этом белом аду...».

В фильме играют в основном непрофессиональные актеры. Исполнитель роли Орфея — адвокат и чемпион по футболу. Его партнер и партнерши — шоферы такси, секретарь, студентки, машинистки. Одна лишь Марпесса Даун (Эвридика) уже была актрисой.

Однако вера режиссера в их силы помогла выявить талант и темперамент этих исполнителей. Снятый без студии и почти без актеров, фильм во многих своих сценах достигает совершенства с точки зрения постановки.

Достоинства «Черного Орфея», поставленного 47-летним режиссером, заставляют пожалеть о неосуществленных фильмах, которые Марсель Камю смог бы создать за те десять лет, когда ни один продюсер не давал ему возможности работать над произведениями, о которых он мечтал.

●

Общей чертой для 40-летнего Жака Баратье, Марселя Камю и Жана Руша является то, что они обогащают французское кино произведениями, созданными за пределами Франции и Европы. Первый большой фильм Баратье «Гоха» — это одновременно и первое большое произведение молодой тунисской кинематографии.

Придя в кино после войны, Баратье в течение десяти лет не смог поставить ничего, кроме короткометражных фильмов, в работе над которыми окрепли его талант и мастерство («Беспорядок», 1949, «Париж ночью», 1955, совместно с Жаном Валером). Его влекла к себе Северная Африка, и он долгое время мечтал осуществить там какую-нибудь постановку. Сначала он помышлял об экранизации пьесы Мольера в исполнении арабских актеров. Этот замысел был осуществлен без него в Марокко.

Тогда Баратье обратился к образу Гохи-простака, героя народных сказок всего магометанского Средиземноморья. Этот двоюродный брат фламандского Тиля Уленшпигеля, азиатского Насреддина и турецкого Карагеза вдохновил уже в 1920 году писателей Адэ и Иоссиповичи на создание книги на французском языке, за которую они чуть не получили Гонкуровскую премию. Этот роман послужил Баратье основой для сценария, который не смог бы воплотиться в фильм, если бы Тунис не стал независимым. Поддержка правительства, желавшего создать национальную кинематографию, позволила Баратье осуществить свой замысел в двух вариантах: арабском и французском.

«Гоха» — плод широкого международного сотрудничества, ибо автором диалога является ливанец Шехадэ, а актерами были тунисцы, египтяне, итальянцы, французы и т. д.; тем не менее это поистине тунисский фильм. Снятый, подобно «Черному Орфею», на натуре, этот фильм позволяет нам как бы вдохнуть самый воздух страны. В нем слышится



ОМАР ШЕРИФ В ФИЛЬМЕ «ГОХА»

«ЧЕРНЫЙ ОРФЕЙ»



биение сердца благородного, веселого и гордого народа.

Обстановка фильма «Гоха» фантастична. Его действие развивается в неопределенную эпоху — возможно, в середине прошлого века. Он пронизан непосредственным народным остроумием и поэзией. Героем его является простак, который изрекает глубокомысленные наставления, чудак, который учит мудреца. Со своим ослом бредет Гоха по арабским улицам; его высмеивают ученые, распекает отец, но иные любят его и восхищаются им. Его фантазия подчас окрашивается в меланхолические тона, его любовь завершается трагично. Неподдельная поэзия наполняет своим ароматом это искреннее и сильное произведение, напоминающее своим звучанием не «Тысячу и одну ночь» в голливудском стиле, а подлинные восточные сказки, — и все это без какого-либо базарного налета, без побрякушек, без дешевой экзотики.

Простой и насыщенный текст поэта Шехадэ, яркая индивидуальность и непосредственность египетского актера Омара Шерифа, замечательные цветовые сочетания, найденные тунисским художником-декоратором Жоржем Коскасом, прекрасные съемки Жана Бургуэна (снимавшего также «Черный Орфей»), волнующая музыка Мориса Охана — все это способствовало тому, что фильм «Гоха» стал тонким произведением искусства.

В отличие от арабского мира Черная Африка не имеет еще своей кинематографии; спустя шестьдесят лет после создания техники и искусства кино все еще нет полнометражного фильма, который был бы поставлен и целиком задуман, осуществлен, сыгран и снят представителями африканских народов, на их языке.

Фильм «Я — негр», или «Трейшвиль», Жана Руша является шагом навстречу грядущей кинематографии Черной Африки. Автор фильма родился в 1917 году. Он был путешественником-исследователем. По поручению Музея Человека он ведет научно-исследовательскую работу. Начиная с 1946 года он, как этнограф, использовал узкопленочные фильмы в качестве рабочего инструмента наряду с фотографией или звукозаписью. Понемногу Руш увлекся кинематографией. Его темперамент настоящего документалиста способствовал тому, что ему неоднократно присуждались награды на международных фестивалях и встречах. В 1955 году лучшие короткометражные фильмы Руша были объединены, увеличены и пересняты на 35-*мм* пленку. В результате получился полнометражный цветной этнографический фильм «Сыновья воды» о жизни и обычаях одного африканского племени. Созданный в следующем году фильм «Безумные учителя» показывал нравы религиозной секты, «боги» которой связаны отчасти с древними традициями, а отчасти — с современной жизнью и носят имена «губернатор», «почтальон» и т. д.

«Трейшвиль»—это местечко в предместье Абиджана (Берег Слоновой кости). Его жители в основном родом с берегов Нигера, едва-едва зарабатывают себе на жизнь в качестве чернорабочих, докеров, шоферов такси, проституток и т. п. Сценарий фильма «Я — негр» был непосредственно продиктован жителями Трейшвиля, рассказавшими о своей жизни. Его герои присвоили себе в качестве прозвищ имена актеров и персонажей посредственных коммерческих фильмов: Тарзан, Дороти Ламур, Эдвард Робинсон, Эдди Константин. Эти пышные прозвища, разумеется, не устраняют трудностей жизни, которые воспроизводят перед нами кадры документального фильма.

Чернорабочий-докер по прозвищу Эдвард Робинсон говорит нам, например:

— Мы разгружаем мешки с кофе, которые отправляют в метрополию. Посмотри на все это. Только мешки, мешки, мешки. Вот! Бросаться на них сломя голову — это наш долг... Такая наша жизнь — мешки... В полдень надо идти в особый кабачок, кабачок для нас — боцмари. Это «Кабачок нищих». Мы покупаем на 20 франков риса, и этого хватает. Другие, например, побогаче. Они покупают хлеб по 10 франков кусок и сардины по 25 франков...

Так мы видим негров Трейшвиля в их повседневном труде. Фильм разделен на дни. Воскресенье с его плясками и попойками немного затянуто. Потрясает душу «день истины» — понедельник, когда Эдвард Робинсон рассказывает словами и жестами, как

«Я — НЕГР»





«КИШКИ НА СОЛНЦЕ»

он сражался в Индокитае в качестве солдата французского экспедиционного корпуса:

— Я воевал, я убивал из пулемета, штыком, чем попало... Гранатой... Делать все приходилось. И людей убивать... Я видел, как кровь текла, и я видел, как рядом со мной умирали товарищи.... А к чему это? Ни к чему. Это жизнь. Мы несчастливы... Посмотри на этих людей, вот они счастливы...

Изобразив жестами ужасы и смерть на войне, негр указывает на белых богачей, скользящих на водных лыжах...

Некоторые африканские негры упрекали «Трейшвиль» за то, что он показывает пьянство, проституцию. Можно согласиться с тем, что посвященные этим социальным бедствиям эпизоды слишком затянуты или слишком подчеркнуты. Тем не менее Жан Руш создал, на мой взгляд, замечательный документ о современной Африке.

Темой его являются одновременно гнет колониализма и пролетаризация некоторых слоев африканского населения. Пьянство или проституция со всей очевидностью связаны с нищетой, с трущобами, с эксплуатацией негров, их одурманиванием кинофильмами и опиумом, с несчастьями, принесенными колониальными войнами. Этот фильм, удостоенный в 1958 году приза Луи Деллюка, является, быть может, первым полнометражным фильмом, где африканские негры смогли заговорить от первого лица, чтобы искренне рассказать о своей жизни и своих чувствах. По своей силе и правдивости он выходит за рамки простого документа. Это произведение искусства.

●

Двадцативосьмилетний Клод Бернар-Обер сформировался как художник под влиянием журналистики и телевидения. Подобно Эдварду Робинсону из фильма «Я — негр», он был солдатом в Индокитае. Эта война послужила ему темой для фильма «Ударные патрули» (1957). Фильм, снятый на юге Вьетнама, столкнулся в дальнейшем с сильным противодействием цензуры, так как он отличался резким протестом против войны и ее ужасов. Этот дух протеста ощущается и в фильме «Кишки на солнце», действие которого происходит в вымышленном латиноамериканском селении, где господствует расизм. В этом фильме, выдержанном в тоне басни или философской сказки, режиссер и его сценарист Аккюрси яростно восстают против ненависти, разделяющей белых и негров.

При всем уважении и симпатии к благородному замыслу этого фильма нельзя не отметить недостатков и путаницы в сценарии и в постановке. Нет сомнения в том, что фильм был создан на очень скромные капиталы и что режиссеру пришлось за свою независимость заплатить отказом от дорогостоящих декораций и исполнителей. С другой стороны, стремление добиться успеха у неразборчивых зрителей, по-видимому, толкало режиссера на то, чтобы вводить в различные эпизоды дешевую и неуместную эротику. Ни игра актеров, ни диалог в картине не отличаются совершенством. Но этот фильм, экспорт которого запрещен цензурой, является тем не менее любопытным произведением. Свойственный ему мятежный дух не чужд духу, выраженному Абелем Гансом в его знаменитом «Я обвиняю» (1919). Хорошо, что в период, когда Францию потрясают непрерывные конфликты, связанные с колониальной политикой, раздается голос молодого художника, разоблачающего расизм.

Смысл фильма «Кишки на солнце» так очевиден, что демонстрация его не раз нарушалась молодчиками, разбрасывавшими зловонные бомбы и швырявшими в экран чернильницы.

Талант Бернар-Обера, может быть, неровен, но он не менее очевиден, чем его пылкость и искренность. Надо внимательно следить за творчеством этого художника, которому еще не исполнилось и тридцати лет.

Жорж Франжю, 1912 года рождения, в возрасте двадцати лет основал вместе со своим другом Анри Ланглуа Французскую Синематеку. Проработав долгое время с Жаном Пенлеве, он стал после 1950 года одним из лучших французских документалистов, поставившим десяток короткометражных фильмов, из которых наиболее известны «Кровь животных», «Пыль» и особенно «Дворец инвалидов».

Уже завоевав широкое признание своими короткометражными фильмами, Франжю до своего сорокапятилетия не мог получить большую постановку. Его первый крупный фильм «Головой о стенку» представляет собой вольное переложение романа (отчасти автобиографического), за который Эрвэ Базэн получил Гонкуровскую премию.

Полемический сюжет представляет собой критику средневековых варварских методов, еще применяемых в некоторых французских больницах, где с душевнобольными обращаются, как с преступниками.

Этот фильм суровый, резкий, но полный нежности. В нем звучит не безнадежность, а возмущение. Он небезупречен с точки зрения кинодраматургии, однако постановка его превосходна. Жорж Франжю умеет видеть и заставить принять свое видение мира. Он находит поэзию в самых обычных пейзажах: уголок в предместье, бильярдное заведение, больничный парк, пересекаемый маленькой железной дорогой, равнина с горящей травой... Франжю умеет выбирать актеров. Шарль Азнавур, знаменитый своим обаянием певец и автор трогательных романсов, создал под его руководством правдивый образ несчастного эпилептика. Совершенство съемок видного кинооператора Шюфтана сочетается с высоким качеством звукового сопровождения, в котором музыка Мориса Жарра тесно сплетается с такими шумами, как, например, грохот бильярдного шара или звуковой фон сумасшедшего дома. Благородный, страстный, искренний фильм «Головой о стенку» окончательно подтвердил, что Жорж Франжю является одним из выдающихся французских режиссеров.

●

Карьера Алена Рене похожа на карьеру его старшего собрата Франжю. Он родился в 1922 году. Некоторое время учился во Французском институте кинематографии, затем работал над монтажом фильма Николь Ведрес «Париж, 1900». Он приобрел репутацию одного из постановщиков фильмов об искусстве благодаря картинам «Ван-Гог» (1948) и «Герника» (1949). Дважды был удостоен приза Жана Виго: за фильмы «Статуи тоже умирают» (1954) и «Ночь и туман» (1956). Оба фильма вызвали столкновения с цензурой, причем первый из них в конце концов был запрещен.

Первый полнометражный фильм Алена Рене «Хиросима—моя любовь» совершенно произвольно не допустили на фестиваль в Канне. Под влиянием общественного мнения фильм смог быть показан вне конкурса в рамках фестиваля. Он получил одну из самых высоких неофициальных наград: Приз критиков.



«ХИРОСИМА — МОЯ ЛЮБОВЬ»

«Хиросима — моя любовь» — одно из самых оригинальных и самых новаторских произведений, которые дало кино за многие годы. Его своеобразие и новизна могли вызвать у некоторых равнодушие или враждебность. Но большинство зрителей было покорено и захвачено этой необычайной лирической поэмой, которая, на мой взгляд, может привести к совершенному обновлению искусства кино.

Эта необычная трагедия развивается в течение двадцати четырех часов, от зари до зари. Француженка (Эммануэль Рива) и японец (Эйджи Окада) встретились и полюбили друг друга в Хиросиме. Молодая женщина должна вернуться на родину и навсегда разорвать их страстный союз. Эта лирическая история не оторвана от жизни всего мира. Два географических пункта господствуют над событиями: город Нэвер, где женщина была свидетельницей смерти своего возлюбленного, немца, и где она подвергалась тяжелым испытаниям, и Хиросима, где бомба уничтожила двести тысяч жизней, город, где ужас атомной войны ощущается, как нигде в мире.

Фильм начинается двадцатиминутным лирическим документальным рассказом о Хиросиме, об атомной бомбе и принесенном ею опустошении. Исключительно точный монтаж позволил режиссеру соединить здесь старую хронику и вид города в наши дни.

Этот же метод он использовал в прошлом для документального фильма «Ночь и туман», исполненного ненавистью к войне и гитлеровскому варварству. Таким же чувством пронизан его новый фильм.

«Что можно делать в Хиросиме, как не фильм в защиту мира?» — говорится в одной из реплик диалога.

Сценарий, написанный романисткой Маргаритой Дюра, должен был провести параллель между двумя ужасами, столь различными в своем сходстве: между атомным уничтожением масс и оскорбительным унижением, которому подверглась молодая женщина. Правда, как говорил Довженко, «в капле росы может отразиться вселенная», но трудно уравновесить на чашах весов вселенную и каплю росы... И писательнице это не вполне удалось. Неравноценность обеих драм подчеркивается неровностью диалога. Если некоторые реплики напоминают острую чистоту Поля Элюара (работавшего с Рене над «Герникой»), то другие раздражают дешевой игрой слов,— например, когда женщина говорит: «Я имела честь быть обесчещенной» или «У меня сомнительная нравственность — я сомневаюсь в нравственности других». Некоторые длинноты в последней части фильма могут способствовать тому, что забудется человеческое горе героини и останется в памяти лишь ее несколько истерическая восторженность.

Эти крупинки шлака не имеют особого значения для фильма в целом. Его недостатки обнаруживаются лишь при повторном просмотре. Ален Рене сумел придать исключительный характер событиям, течению времени, тому чудесному, что есть в повседневной жизни, кинематографическому сочетанию времен, контрапункту слов и поступков. Зрительные образы, запечатленные операторами Сашей Виерини и И. Мичио, глубоко индивидуальны. Но больше всего пленяет благородство чувства. Эти Ромео и Джульетта, показанные на фоне атомной угрозы и ужасов войны, — современные герои, судьбы которых выражают одну из самых острых драм нашего времени.

«КРАСАВЕЦ СЕРЖ»



●

Шаброль и Трюффо, оба не достигшие еще тридцатилетнего возраста, начали с того, что присоединились к довольно замкнутой группе журнала «Кайе дю синема», к его «молодым критикам». Там они отстаивают как священный принцип идею «авторских фильмов». Обоим посчастливилось создать свои фильмы «за счет автора», подобно тем писателям или поэтам, которые за свой собственный счет печатают свои рукописи, не принятые издателями.

То же самое произошло с Луи Маллем и еще одним или двумя кинематографистами. На этом основании не следует, однако, считать, будто рождение новой французской школы оказалось возможным лишь благодаря тому, что покровительство богатых родных дало молодым людям возможность создать свой первый фильм с той независимостью, которая обеспечивается в первую очередь обладанием сорока или пятьюдесятью миллионами франков.

Действительно, получение наследства позволило Шабролю рискнуть всем своим состоянием и вложить его в постановку фильма «Красавец Серж» с неизвестными молодыми актерами. Успех фильма способствовал тому, что он был продан в целый ряд стран, а Шаброль получил «пособие» за качество, присуждаемое так называемым киноцентром (французским ведомством кинематографии). На эти капиталы он смог немедленно сделать картину «Двоюродные братья»; таким образом, этот молодой режиссер смог почти одновременно показать на Елисейских Полях два фильма.

Шаброль был не только постановщиком, но и автором сценария и диалога «Красавца Сержа», фильма, отличающегося непосредственным и искренним тоном, свойственным обычно первым романам. Сюжет фильма таков. Больной студент (Клод Бриали) едет на зиму в суровое горное селение, где среди давних друзей он встречает Красавца Сержа (Жерар Блэн), спившегося и женатого на женщине, которую, по-видимому, не любит (Мишель Мериц). Студент борется за «спасение» опустившегося крестьянина, но происходит обратное...

Главным достоинством картины являются ее правдивость и искренность. Ребенком Шаброль жил в селении Сардан, в Центральном массиве, где и снимался фильм. Ему хорошо знаком этот край. Он сумел показать его однообразную, тоскливую жизнь, скудные земли, красоту этой каменистой местности. Он — отличный рассказчик.

В первой части фильма ничего не происходит, помимо того, что булочник встречает друга детства у остановки автобуса и несет его чемодан по главной улице села до самой гостиницы. В простых словах и совсем обыденных кадрах сказано все об окружа-



«ДВОЮРОДНЫЕ БРАТЬЯ»

ющей среде, о драматической ситуации и о персонажах. Мастерство молодого режиссера обнаруживается и в ряде других сцен, в частности в эпизоде сельского бала, нарушаемого дракой между обоими героями. «Красавец Серж» — это простой, непосредственный, как бы вырубленный ударами топора фильм.

Картина «Двоюродные братья» отличается профессиональным мастерством как в сценарном, так и в режиссерском планах. Ситуация аналогична той, которая была в «Красавце Серже», но здесь парижанин (Бриали) и приезжий из деревни (Блэн) живут в Париже, в среде богатых студентов, весьма напоминающей среду, обрисованную в «Обманщиках» Марселя Карне.

Можно отдать предпочтение (как это делаю я) суровости «Красавца Сержа» в противовес блеску «Двоюродных братьев», тем более что во втором фильме ухищрения сценария и трюки, поддерживающие «напряжение», становятся довольно заметными. Автор изобразил душевное состояние богатых и беззаботных юношей на несколько смутно нарисованном фоне смятения, принесенного последней войной и гитлеризмом. Неоднократно подчеркивается расизм жалкого Мефистофеля, ведущего этот мрачный хоровод...

И «Красавец Серж» и несколько более слабый второй фильм, пользовавшийся, впрочем, значительным успехом, подтвердили режиссерский талант Шаброля.

●

Прежде чем стать (после 1950 года) пылким и склонным к полемике молодым критиком, зачастую несправедливым и предвзятым, Франсуа Трюффо был за какой-то мелкий проступок заключен в четырнадцатилетнем возрасте в исправительное заведение. Понадобились настойчивые усилия покойного Базена, чтобы вызволить юношу из этой детской каторги и смягчить последствия пережитого им потрясения.

«Четыреста ударов» — это автобиографический фильм, воссоздающий злоключения, пережитые его автором.

Трюффо дебютировал в кино фильмом «Детвора» — пламенной, но еще неумелой новеллой.

Своим первым полнометражным фильмом «Четыреста ударов» он утвердился как мастер.

История одинокого ребенка, непонятого и преследуемого учителями и родителями, могла бы превратиться в мелодраму. Социально острая критика могла оказаться затушеванной, а сценарий мог проповедовать отвращение к неисправимо злому и развращенному человеку, как это бывало в некоторых «черных» французских картинах 1950 года. Но у Трюффо получился фильм совсем иного рода.

В различных заявлениях Франсуа Трюффо называет своими учителями и вдохновителями Бальзака с его «Человеческой комедией» и Жана Ренуара с его «Марсельезой». «Я сам удивляюсь тому, — говорит он, — какое большое значение я придаю социальной характеристике персонажей».

Он показал родителей своего юного героя не только в рамках тесной квартиры, где царят нужда и гру-

«ЧЕТЫРЕСТА УДАРОВ»



бость, но и охарактеризовал их место в обществе. Их характеры обрисованы им не только в мрачных тонах. Хотя они ведут себя отвратительно по отношению к своему ребенку, но кое в чем они «славные люди», являющиеся, как и их сын, жертвами своей неприкаянности.

Диалог, написанный совместно с Марселем Мусси, так же прост, как и постановка. Никаких акробатических уловок в построении кадра или в движениях камеры: экран подобен окну, открытому в жизнь. Автор прежде всего ищет правды и естественности.

Это стремление к реализму приводит его к поэзии: повседневная обыденность квартала Пигаль, схваченная на лету оператором Анри Декэ (снимавшим также «Двоюродных братьев» и «Красавца Сержа»), становится лирическим элементом, когда ребенок испытывает эмоциональное потрясение на площади Клиши или бродит в отчаянии и растерянности вокруг улицы Бланш. Финальная сцена, когда ребенок совершает побег, чтобы найти дорогу к морю, вовсе не рассчитана на внешний эффект, тем более что ей предшествует почти документальный эпизод, где мальчик бесхитростно отвечает на расспросы педагога-психолога.

Благородство и подлинная доброта пронизывают это суровое и волнующее произведение. Хотел того автор или нет, но оно является прежде всего критикой некоторых сторон жизни мелкого буржуа, с ее предрассудками и глубокой бесчеловечностью. Тем самым «Четыреста ударов» выходят за пределы простой автобиографии или воспоминаний о несчастном детстве. Фильм напоминает «Ноль за поведение» Жана Виго или «Ребенка» Жюля Валле, хотя трудно говорить об их столь же непосредственном влиянии, как то, которое оказали на автора Бальзак или Жан Ренуар.

●

Первый фильм Трюффо поставил его во главе остальных «не достигших тридцати лет» — впереди Шаброля, Вадима, Луи Малля, Аньес Варда, Клода Бернар-Обера и, вероятно, впереди тех из его друзей, чей первый большой фильм еще ожидается, таких, как Жак Риветт и Ж.-Ф. Полле. Мы уже не говорим о документалистах, которые еще не смогли добиться больших постановок и чьи короткометражные фильмы не хуже или уже лучше «Красной рыбки» Сешана или «Моря и дней» Раймона Фогеля, справедливо отмеченных наградами на последнем фестивале в Канне.

Кое-кто из вновь пришедших, как, например, Молинаро («Свидетель в городе»); Робер Хоссейн («Ты — яд»); Жан-Пьер Мокки («Уличные знакомства»); Буарон («Слабые женщины»), смогли осуществить свою первую постановку прежде, чем им исполнилось тридцать лет. В этих фильмах они, к сожалению, не освободились от оков коммерческих требований. Тем не менее можно ожидать, что когда-нибудь, увлеченные, быть может, недавним успехом остальных новых режиссеров, они дадут нам самостоятельные и полноценные произведения. Подождем этих хороших фильмов, чтобы определить место их авторов в киноискусстве и значение их творческих усилий.

●

Александр Астрюк, Жак Баратье, Клод Бернар-Обер, Марсель Камю, Клод Шаброль, Жорж Франжю, Пьер Каст, Адо Киру, Луи Малль, Крис Маркер, Ален Рене, Жак Риветт, Жан Руш, Франсуа Трюффо, Роже Вадим, Аньес Варда... Можно перечислить около двадцати имен, вспоминая — кто же из молодых или из «вновь пришедших» закончил, начал или показал в сезоне 1958/59 года свой первый большой фильм...

Это внезапное выдвижение целой группы кинематографистов является событием для французского искусства кино.

Объединяя этих новичков в группу под названием «поколение 1960 года», или «молодая парижская школа», или пользуясь столь полюбившимся широкой прессе термином «новая волна», мы ограничиваемся тем, что констатируем существование движения, не пытаясь пока объяснить его причины или определить его дух.

На близком расстоянии нелегко выявить стремления, общие для этих новых кинематографистов и для их фильмов. Несомненно, что в начале своего пути они меньше захвачены социальной критикой и борьбой, чем их старшие собратья 1935 или 1945 года. Однако их вклад не ограничивается одними лишь поисками новых форм для искусства кино. Их «эстетизм» или «формализм», во всяком случае, менее ярко выражен, чем можно было бы предполагать «а приори». Нельзя сказать, что в их первых фильмах отсутствуют социальные интересы. Скорее наоборот. Разовьются ли они в будущем, с тем чтобы дать широкую картину современного общества, подобную той, которую дали Ренуар в 1930—1940 годах или неореализм 1945—1955 годов? Только будущее сможет ответить на этот вопрос.

Не возникает ли в творчестве «новых пришельцев» во Франции неоромантизм*, идущий на смену итальянскому неореализму, этому несомненно самому плодотворному из всех послевоенных течений в Западной Европе? Такой вопрос был поставлен газетой «Леттр Франсез». Ответы двенадцати из луч-

*Режиссеры, которых французская печать причисляет к группировке, получившей название «новая волна», собрались в мае в городке Ля-Напуль и подписали весьма расплывчатый творческий манифест; он дал повод ряду западных критиков объявить их зачинателями школы «неоромантизма».

ших молодых режиссеров, содержавшиеся в их заявлениях или в тех фильмах, которые они представили, не позволяют еще сегодня ответить на этот вопрос утвердительно.

Когда присматриваешься к этим двадцати «пришельцам», различным по происхождению, образованию и возрасту, больше всего поражают их многообразие, различия в их тоне и темпераменте. Как далеки друг от друга жгучая резкость Рене, трогательное добродушие Шаброля, суровое благородство Трюффо, беспорядочная полемичность Бернар-Обера, взволнованность Марселя Камю, утонченная поэзия Баратье, утонченная жестокость Жоржа Франжю, забавность Криса Маркера, страстная гуманность Жана Руша, острое вйдение Луи Малля, своеобразное чудачество Аньес Варда, изысканное беспокойство Александра Астрюка... Общим для всех этих создателей фильмов является их лиризм, составляющий один из признаков романтизма. В двадцать лет Виктор Гюго энергично возражал против того, чтобы его называли романтиком. Позднее его творческий путь — путь романтизма — привел писателя от легитимистских гимнов в честь Карла X к Гернсейской скале.

Кто среди новых французских кинематографистов пойдет по аналогичному пути? Надо быть пророком, чтобы предсказать это сегодня.

Париж, июль

Л. Погожева

Заметки о японском киноискусстве

Мы прилетели в Японию в классическую пору цветения азалий. Шли обильные майские дожди, и по улицам Токио двигался сплошной поток зонтов. Казалось, весь город вооружился зонтами, продолжая при этом свою обычную суетливую жизнь.

Интересен и своеобразен большой Токио с его почти девятимиллионным населением, центральными оживленными улицами, тихими узенькими старинными улочками, кварталами ремесленников и гейш, национальными гостиницами, пестрыми лавчонками, увеселительными заведениями всех родов, с экзотическим переплетением на каждом шагу элементов новейшей, часто американизированной цивилизации и седой старины.

Контрасты национального и привозного характерны, пожалуй, для всех сфер жизни современной Японии. Здесь соседствуют кричащие рекламы «жестоких» американских боевиков и традиционные, насчитывающие тысячелетия маски театров «Кабуки» и «Но»; пляшущие на эстраде театра «Кукасай» «атомные девушки» и изящная древнейшая чайная церемония в театре гейш.

Эти разительные контрасты характерны также и для японской кинематографии, лучшие представители которой с трудом пробивают себе дорогу к искусству подлинно реалистическому и истинно национальному.

По количеству снимаемых фильмов кинематография Японии занимает первое место в мире.

В 1958 году японцы сняли 622 художественных полнометражных фильма, в нынешнем году ожидается 500 фильмов. Десять японских студий — восемь в Токио и две в Киото — принадлежат нескольким крупным кинокомпаниям. Студии специализированы так, что, например, те, которые расположены в древнем Киото, городе бесчисленных буддийских и синтоистских храмов, снимают только исторические фильмы.

Нельзя сказать, чтобы студии, которые мы посетили, поразили нас совершенной техникой и исключительным новейшим оборудованием павильонов. Отнюдь нет! Мы не могли не отметить темпа работы — он очень интенсивен, фильм находится в производстве всего лишь от одного до двух месяцев.

Естественно, что при таком большом количестве фильмов, ускоренном темпе съемки и других особенностях развития национального киноискусства Японии, где, например, лишь в 1949 году была отменена американская военная цензура, — нельзя рассчитывать, что каждый фильм окажется шедевром. Шедевров, действительно, совсем немного. Подавляющее большинство фильмов — ремесленные, подражательные произведения, главным образом развлекательного или устрашающего характера, наподобие стандартной голливудской продукции. Большое место занимают псевдоисторические, так называемые самурайские фильмы, растянутые на несколько серий и поражающие своим однообразием. Эти фильмы живут свою коротенькую жизнь на японских экранах и экспортируются в Таиланд, Гонконг и некоторые



«БЕЛАЯ ЦАПЛЯ»

другие страны. Одну такую картину — «Перевал Дай бо Цэу» мы смотрели на студии в Киото, и она произвела на нас самое тягостное впечатление.

Известный японский критик и историк кино, которого мы знаем по его интересной статье, опубликованной в журнале «Иностранная литература»,— Акира Ивасаки на мой вопрос, сколько фильмов из числа выпущенных за последнее время он считает значительными произведениями искусства, назвал всего четыре картины: «Условия человеческой жизни», «Кику и Исату», «Песнь о телеге», «Фукурю, № 5».

Не смею спорить с уважаемым господином Ивасаки, книга которого по истории японского кино, вероятно, вскоре будет издана у нас, однако я позволю себе прибавить к его коротенькому списку еще несколько японских фильмов последних лет, которые мне показались произведениями, заслуживающими серьезного внимания.

Впрочем, и сам Ивасаки, продолжая разговор, сказал, что он считает современный период развития японского кино интересным и плодотворным, так как это пора серьезных раздумий и исканий, пора активного выступления группы молодых кинематографистов, которая по многим позициям вступает в спор с представителями старшего поколения творческих работников.

К прославленным именам «стариков» — Одзу, Тадаси Имаи, Акира Куросава, Кейсуке Киносима, Кобаяси Масаки и др. — прибавились имена молодых режиссеров — Накахира, поставившего содержательную семейную драму «Характер умной женщины», Масумура, снявшего фильм «Гигант и игрушка» — о грустной судьбе девушки, вокруг которой пресса подняла шумиху, Ицикава, поставившего ряд удачных кинокомедий, и т. д.

Если попытаться назвать самую характерную черту современного киноискусства Японии, ту, которая завоевывает себе право на жизнь и в нелегких условиях способствует его прогрессу, то, пожалуй, следует сказать о том, что в немногих лучших фильмах Японии с каждым годом все более активно выражается стремление поднимать серьезные, социально значимые темы, освещать такие пласты жизни, которые раньше не освещались, показывать судьбы простых людей правдиво и глубоко.

Исключительно интересна в этом отношении картина режиссера Кодзабуро Иосимура «На этой земле».

В этом фильме просто, чисто и вдохновенно рассказано о любви бедного юноши, почти подростка, обладающего прямым и честным характером, к девушке — дочери фабриканта. Любовь молодых не могла закончиться счастливо — слишком велика была пропасть между влюбленными. И разделила их не только грубая сила—сопротивление и гнев родителей девушки. Этого препятствия могла бы и не побояться любовь героев. Более глубокие, внутренние, психологические мотивы и противоречия социального характера вырыли пропасть между влюбленными, принадлежащими к разным мирам. В финале картины юноша уезжает, покидая возлюбленную.

В ряде компонентов этого фильма отчетливо видно влияние советского киноискусства. Решение сцен забастовки и полицейской расправы над бастующими рабочими фабрики напоминает классические композиции фильмов «Стачка» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина.

Неожиданно и трогательно звучат в этом японском фильме мелодии украинской песни «Виють вітры» и русской «Дубинушки».

История первой и грустной любви, показанная на широком социальном фоне, приобрела в фильме «На этой земле» в какой-то мере обобщающий характер, приоткрыв нам одну из страниц жизни простого народа Японии в недавнем прошлом.

Я сказала, что в фильме чувствуется влияние Эйзенштейна и Пудовкина. Добавлю, что это отнюдь не единичный случай. В Японии исключительно велики любовь и уважение к творчеству замечательных советских режиссеров. Создано специальное общество, занимающееся пропагандой фильмов С. М. Эй-

зенштейна в Японии. Нам приходилось встречаться с представителями этого общества. Это настоящие энтузиасты и горячие поклонники автора «Броненосца «Потемкина».

В этом году на фестивале в Канне японские кинематографисты показали фильм «Белая цапля». Фильм поставлен по классическому произведению японской литературы — роману Идзуми Киока. Содержание фильма традиционно для искусства Японии. В нем рассказывается о трагедии бедной гейши, любящей молодого художника и вынужденной покончить с собой, чтобы сохранить чистоту и не стать наложницей богатого покровителя.

В «Белой цапле» нет изображения жизни японского народа. Действие фильма замкнуто в стенах чайных домиков, узких улочках, где испокон веков живут гейши. «Белая цапля» — камерная психологическая драма. Ее интерес заключается в удивительно точном, тонком, продуманном живописном решении, в великолепной игре актеров — Фудзико Ямомото и Кацу, в зрелом мастерстве режиссера Тейносуке Кинугаса и оператора Ватанабе.

Уже с появлением титров, идущих на рисованном фоне, вы ощущаете стремление авторов фильма стилизовать его художественное решение под старинные японские акварельные рисунки. Изящество, лаконизм и тонкость колорита характеризуют и далее весь строй фильма. Лучшей актерской сценой его является та, где показывается борьба гейши с ее соблазнителем, и смонтированный параллельно эпизод, изображающий молодого художника, терпеливо ждущего свою возлюбленную и рисующего белую цаплю — поэтический символ чистоты и невинности.

Режиссер Иеки, известный у нас своей талантливой картиной «Сводные братья», показал нам в Токио широкоэкранный фильм «Обнаженное солнце», поставленный им в 1958 году.

Это правдивая, безыскусственная история из жизни молодых рабочих-железнодорожников. В основе фильма мысль о необходимости внимания и доверия к человеку, о важности взаимной поддержки, любви и дружбы. Сюжет строится на изображении повседневной жизни людей труда, на детализованном показе быта, на изображении маленьких радостей и печалей героев.

В фильме сказывается влияние прогрессивного итальянского киноискусства. Оно заметно в самом выборе темы и героев, в простой, почти документальной манере съемки, в пристальном внимании ко второму плану, детализации обстановки.

Такой же почти документальный характер носит и другой фильм, который мы видели в Японии,— «Воскресенье в Токио», созданный одним из старейших режиссеров Одзу.

Двое стариков, живущих в провинции, решили навестить своих взрослых детей, полюбоваться на внуков. Они приехали издалека, они устали, но дети не рады старикам, внуки же равнодушны к их наивным заботам. И только в сердце невестки, жены погибшего сына, нашлось немного тепла и света для бедных стариков.



«ОБНАЖЕННОЕ СОЛНЦЕ»

Во второй половине картины подробно и несколько длинно показывается, как заболела, вернувшись домой, старая женщина, как она умерла, как ее хоронили, как лицемерно оплакивали ее приехавшие из Токио дети. В этом фильме играют отличные актеры. Они играют так просто, безыскусственно, создавая такие жизненно достоверные образы стариков, переживающих трагедию разрыва между поколениями, что все это воспринимается как человеческий документ.

Глубокая жизненность и психологическая правдивость отличают картины «Обнаженное солнце» и «Воскресенье в Токио». Это их большое достоинство. Особенно оно становится заметным, если сравнить эти фильмы с многочисленными произведениями японского кинематографа, в которых много дешевой занимательности, кровавых преступлений, чудес, мистики и эротики.

Естественные, жизненные сюжеты, вроде описанных мною, бесконечно возвышаются над банальными и фальшивыми сюжетами многих картин,



«РИКША»

отличающихся мнимой остротой и мнимой значительностью.

Но... но есть в японской кинематографии и другие произведения—в них жизненная достоверность органически сочетается с яркой драматичностью, с глубокими и значительными социальными конфликтами. К таким произведениям я бы отнесла талантливый фильм «Рикша» режиссера Хироши Инагаки.

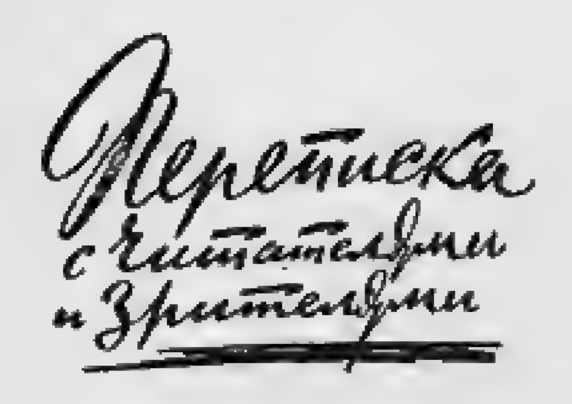
Самое великолепное в фильме — это исполнение талантливым актером Таширо Мифуне роли рикши. С удивительной силой он раскрывает трагедию бедного человека, в ком тяжкие обстоятельства жизни убили душевные силы и незаурядный талант. Поражают пластичность актера, легкость его движений, богатство мимики, умение передать на экране все оттенки переживаний и настроений героя.

В картине нет изображения современной жизни Японии с присущими ей сегодня контрастами и конфликтами, но то, что в ней показано, не стало далеким прошлым. В психике героев фильма, в их поведении много черт подлинно общечеловеческих и непреходящих, таких, которые не умерли в Японии и сегодня, в новое время и в новых обстоятельствах.

Мне хотелось бы также отметить фильм «Школьное сочинение» режиссера Сейжи Хизаматсу. Основанная на документальной истории, эта картина показала нам чудесных, талантливых японских детей. Генеральной мыслью картины является мысль о необходимости защищать мир для счастья детей. Об этом пишет в своем сочинении маленький японский школьник и посылает свою работу на конкурс детских сочинений в далекую Москву.

И хотя многим фильмам Японии свойствен грустный взгляд на жизнь и большинство из них содержит трагический элемент — в целом прогрессивная кинематография Японии обращена в будущее, проникнута светлой и благородной мыслью о счастье простого человека, о мире, за который нужно бороться.

Поездка в Японию и знакомство с творчеством тех, кто в тяжких условиях, нередко на деньги, собранные профсоюзами или просто рабочими — любителями кино, создает картины суровые и правдивые, подтвердили давно возникшее у нас чувство уважения и восхищения прогрессивным киноискусством Японии.



Фильмы, которых мы ждем

Прочитав в четвертом номере вашего журнала статью «К новым рубежам», мы решили стать заочными участниками встречи «за круглым столом».

Основная и ведущая тема советского киноискусства — жизнь, борьба, трудовая деятельность советских людей.

Образ передового рабочего, колхозника, интеллигента должен раскрываться в труде. Но самый труд не должен изображаться только как сумма физических усилий, и действие не должно непременно происходить только в цехе завода или же на колхозном поле. Важно, чтобы общественно-трудовая деятельность людей являлась главным содержанием кинопроизведения, чтобы она пронизывала всю сюжетную ткань фильма, служила основой конфликтов и основой образов.

Но должна ли в связи с этим тема любви и семейной морали быть второстепенной? В социалистическом обществе любовь, семья неразрывно связаны с материнством и воспитанием детей — будущих строителей коммунизма. Фильмов же на эти темы у нас недостаточно, а кроме того, разрабатываются они слабо, картины обычно строятся не на реальных жизненных конфликтах, а по искусственной схеме.

Возьмите тему любви. Заглянем в далекое прошлое. Трудно себе представить, сколько написано романов, поэм, пьес, стихов, песен о любви и о трагических обстоятельствах, в которых оказывались любящие Ромео и Джульетта, Дездемона, Лариса, Анна Каренина, Эмма Бовари, Катерина. Но мы-то живем в другую эпоху, во времена, когда женщина на равных правах с мужчиной вступает в супружеский союз, не боясь экономического и морального своего порабощения, освященного в буржуазном обществе законом и религией. Почему же нашим киномастерам не показать Ромео и Джульетту в новом свете? Разве мы не умеем крепко любить? Умеем, и умеем по-новому. Труд и любовь должны быть неотделимы. Человек, который умеет хорошо и красиво трудиться, будет и хорошо, красиво любить.

Мастера киноискусства! Покажите нам, молодежи, на экране настоящую любовь!

И еще об одной, тоже важной для нас области киноискусства — о комедии.

Советский человек не терпит косности: в нем живет высокий дух критического отношения ко всему отсталому; он любит смеяться над тем, что достойно осмеяния. Критика и самокритика движут делами и поступками советских людей. Вот почему так дорога советскому человеку комедия. Миллионам зрителей надолго запомнились популярные кинокомедии: «Богатая невеста», «Трактористы», «Сказание о земле Сибирской», «В шесть часов вечера после войны», «Свинарка и пастух» И. Пырьева; «Цирк», «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Весна» Г. Александрова. Они еще долго не сойдут с экранов.

Но с каждым годом народ становится все требовательнее к искусству, а в последнее время мастера кинокомедии не отвечают на его запросы.

«Девушка без адреса», «Девушка с гитарой»... Что хотели сказать зрителям авторы этих фильмов? Неужели каждая девушка только и мечтает быть артисткой? И в том и в другом фильмах искусственно, нежизненно показана любовь...

Хочется назвать и фильм Ташкентской киностудии «Очарован тобой». Выражаясь украинским языком, можно сказать: «справжня нисенитныця». Во время демонстрации этой картины люди уходили из зала...

А фильм «Годы молодые» Киевской киностудии? И в этом фильме главная героиня хочет быть артисткой. Как сложилась ее дальнейшая жизнь — нам неизвестно, так же как непонятна цель, которую преследовали авторы картины.

Все эти «девушки», равно как и «Матрос с «Кометы», «У тихой пристани», являются неудачными кинопроизведениями.

Поэтому еще раз хочется поблагодарить создателей комедии «Карнавальная ночь». Сколько ни смотришь эту кинокартину, всегда находишь что-то новое, над чем можно посмеяться. Как верно и увлекательно показано в этой картине, «что такое хорошо и что такое плохо»!

«Настоящее искусство, — говорил М. Горький, — возникает там, где между читателем и автором образуется сердечное доверие друг к другу».

Уважаемые киномастера!

Мы верим, что в недалеком будущем вы полнее ответите на наши запросы. Тогда еще больше окрепнет это «сердечное доверие», о котором, не сомневаемся, мы мечтаем взаимно.

По поручению группы строителей «Дворца спорта» (Киевских Лужников)
Галина КОНДРАЦКАЯ

Киев

Хорошая роль — это характер

Уважаемый товарищ редактор!

Я не кинокритик, да и в кино я хожу не так-то уж часто. Но в этом году месяц я прожил в санатории и там подряд видел двадцать одну картину. Были среди них картины получше и похуже. Но, смотря фильмы один за другим, я заметил во многих из них одинаковые недостатки: у действующих лиц нет характеров. Они всего-навсего носители определенной, заданной им сценаристом функции: человек хороший или плохой, положительный или отрицательный — и все. Честно говоря, меня это взволновало, показалось, что это мешает кинематографу доносить до зрительного зала большие идеи, мысли и чувства, снижает и идейную и художественную ценность фильма.

В чем главное существо актерского искусства? В чем главная сила актерского таланта? В умении воссоздавать характеры других людей, чтобы мы поверили: да, подобный человек существует и не только как киноперсонаж, а как жизненная реальность, со своим мироощущением, своими вкусами, привычками, интересами, манерой поведения. Чем крупнее актер, тем большее разнообразие характеров он может представить. Но иногда бывает и так: актер от природы имеет обаятельную улыбку, и он с этой улыбкой переходит из картины в картину. В этом случае актер представляет зрителю уже не характер, а типаж, и о нем можно только сказать: человек с обаятельной улыбкой, как можно сказать о человеке: хромой, одноглазый, франтовато одетый, рябой, гладко причесанный и так далее и тому подобное.

Конечно, умение обаятельно улыбаться до известной степени тоже должно цениться в кинематографе, но одного этого качества слишком мало, чтобы создать образ, иметь право именоваться актером. Перейду к разбору нескольких фильмов. Я их здесь специально не выбираю, а пишу о тех, которые мне довелось видеть в последнее время.

Фильм «Над Тиссой» (сценарий А. Авдеенко, режиссер Д. Васильев) посвящен теме бдительности советских людей. Кратко его содержание можно изложить так. Старшина, служащий в пограничных войсках, влюблен в молодую колхозницу, она же заочно, по переписке, влюбилась в другого военного, кончающего службу в советских войсках, дислоцированных в Германской Демократической Республике. После демобилизации молодой человек направляется к своей невесте, которая живет в пограничном селе. По дороге члены шпионской организации молодого человека убивают; через несколько дней, воспользовавшись документами убитого, границу переходит матерый шпион. Он является в дом к девушке. И вот уже вскоре готовится свадьба. Шпион должен взорвать мост, однако благодаря бдительности пограничников взрыва не происходит, а шпиона ловят.

Конечно, все может быть: можно пламенно влюбиться по переписке, тем более если без этого не складывается интрига. И подозрение шпион может вызвать, если он свою невесту назовет «бабой» (слово «баба» помогает влюбленному пограничнику в своем сопернике сразу увидеть классового врага). Но меня в данном случае интересует не это. А вот почему старшина-пограничник отвергнут красавицей и оказался несчастным страдальцем? Человек он молодой, на вид бравый, говорит, что любит и страдает, службу несет хорошо. Так почему же он не любим? Говорят: сердцу не прикажешь. Это верно, но произведение искусства обязано ответить на вопрос о том, как рождается любовь и ненависть. Вспоминаю классические произведения, посвященные любви. Всякий внимательный читатель скажет, почему Татьяна полюбила Онегина и была им отвергнута; в чем причина любви Анны Карениной к Вронскому и ее гибели; что соединило Отелло и Дездемону. Почему же здесь девушка предпочитает того, кого она даже в глаза не видела, и отвергает того, кто рядом с ней? Пытаюсь это понять, хочу разобраться в характерах. Вероятно, здесь следует искать разгадку. Во-первых, о пограничнике. Как внимательно я к нему ни приглядываюсь, ничего, кроме того, что он молодой, бравый, всегда одет строго по форме, всегда аккуратен, мне актер о нем не сообщает. Может быть, он излишне суховат? Не лиричен? Поэтому не нравится девушке? Не знаю. На эти, как и на другие вопросы актер А. Кочетков, играющий роль старшины, не отвечает. Тогда пытаюсь понять: а что собой представляет девушка? Зовут ее Терезия, она красива, обаятельна, и это, пожалуй, все, что я о ней узнаю. Может быть, она капризна, легкомысленна? Может быть, наоборот, очень умна, учена и жених из Германии ей ближе по развитию? Может быть, в этом причина столь странного выбора суженого — по переписке? Наблюдаю за героиней с большим вниманием и ни на один из вопросов не нахожу ответа.

Теперь о шпионе. Если брать его поступки, то ясно: он злодей — отравил своего помощника, хотел взорвать мост, обманывает ту, которая в него верит. Но на экране красивый молодой человек — вот и все. Понимаю, шпион должен маскироваться, иначе его обнаружат. Но должен же быть в картине

момент, когда актер в каких-то раздумьях, в монологе, в диалоге раскроет свою черную душу, поможет мне понять его существо, то, как он стал подлецом. Ничего этого нет, ходит и бегает актер с обаятельнейшей улыбкой. Сценарист и режиссер говорят: «Это шпион»,—и я им должен верить на слово.

То же самое касается пособника шпиона—шофера Скибана. Я убежден, что актер, его играющий, в этом же костюме и с теми же манерами в другом фильме может изображать—да, именно изображать, иначе здесь не скажешь—шофера-ударника, как здесь он играет шофера-убийцу. Ибо внутреннего оправдания образа нет, как нет и настоящей характерности, без которой, собственно, нет и не может быть подлинной индивидуальности.

Получаются, как в игре в шашки, совершенно условные обозначения фигур: белые, черные, дамки, но все они похожи друг на друга и все действуют только по воле игроков. При всей условности подобных сравнений игрокам я уподоблю сценариста и режиссера. Что же касается актеров, то они по чужой воле превращаются в хороших людей или подлецов, но их поступки обычно никак не связываются с их характерами. Да и сами эти характеры отсутствуют. Но если нет характеров—значит, нет и того, что мы называем актерским мастерством.

К сожалению, отсутствие образов, а значит и настоящих ролей, характерно не только для картины «Над Тиссой». То же самое касается «Ивана Бровкина на целине». Сценарий для этого фильма написал Г. Мдивани, поставил картину И. Лукинский, а роль Бровкина сыграл Л. Харитонов. Что можно сказать о характере Бровкина? Мы встречаемся с ним в день его демобилизации, и тогда он очень нравится нам своей ладной фигурой, простым русским лицом, обаятельной улыбкой и той задорной искоркой, которая мелькает у него в глазах. Приятный парень—решаем мы. Но больше ничего о характере этого человека мы на всем протяжении фильма уже не узнаем. По существу, Бровкину не в чем проявить свой характер. Он ни разу ни о чем серьезно не задумался. Любовные неурядицы он переживает все с той же обаятельной улыбкой и искорками в глазах. На экране присутствует совершенно условный персонаж, абстрактный образ советского молодого человека вообще, а не конкретного солдата Ивана Бровкина со всей неповторимостью индивидуальности, со всеми теми деталями, которые делают образ правдивым, достоверным, убедительным.

В картине «Иван Бровкин на целине» это касается не только главного героя. Что можно сказать о его матери Евдокии Макаровне, которую играет Т. Пельтцер, кроме того, что она еще не старая женщина и любит своего сына. Согласитесь, что для человека и для образа это слишком общая характеристика. Или невеста Бровкина—Любаша, которую играет Д. Смирнова,—о ней тоже можно сказать всего несколько слов: молодая, хорошенькая девушка, любящая Ивана Бровкина. И это ее полная характеристика. То есть мы в фильме имеем дело с, так сказать, своеобразными авторскими пружинами, необходимыми для развития действия. Но «пружину» играть трудно, точнее—играть ее вовсе невозможно. Вот актер и не создает образа, а демонстрирует свои личные качества: обаяние, улыбку, возраст, рост, цвет волос и глаз, белизну зубов, морщины и, наконец, как венец всего—умение свободно держаться перед киноаппаратом.

То, о чем здесь говорится, можно проследить на примере еще одного фильма—«Солдатское сердце» (сценарий К. Рапопорта режиссер С. Колосов). Фильм рассказывает о молодом человеке, совершившем, как ему кажется, тяжелое преступление и как бы начинающем «вторую жизнь» в армии. Ну, что ж, содержание заслуживает внимания. Меня и здесь интересует: а как исполняют свои роли актеры? Вот мы встречаемся с Тоней (артистка Р. Макагонова), девушкой внешне милой и, как убеждают нас сценарист и режиссер, душевно очень цельной. Последнему верим на слово. Тоня любит Федора Земскова (артист В. Земляникин). Если судить по эпизодам его доармейской деятельности, человек он довольно-таки пустой, к тому же еще хулиган и трус. Мы понимаем: любят, и даже очень горячо, и хулиганов, но ведь любовь всегда так или иначе связывается с характерами героев. Но вот есть ли эти характеры у героев фильма? Тоня—это то, что в старом театре называлось голубой героиней. Она терпеливо переносит страдания, помогая этим самым другому персонажу выявлять свои дурные качества. По традиции в конце концов такая героиня выходила замуж, драматург награждал ее этим за долготерпение — так обстоит дело и в картине. В фильме нет ни одного эпизода, в котором Тоня активно боролась бы за свое счастье. Попробуйте объяснить, что именно привлекло эту девушку в Федоре. Едва ли это вам удастся сделать, во всяком случае, характер Тони на этот вопрос не дает ответа.

Ну, а Федор Земсков после того как он совершил преступление и попал в армию? В газете «Московская кинонеделя» я прочел: «Товарищи Земскова по роте с недоумением поглядывают на него: отчего он всегда такой мрачный, ни с кем слова не вымолвит?» Это правда: Федор очень мрачен, но ведь больше ничего об этом парне и не скажешь. Он совершает и подвиги и дисциплинарные проступки, получает поощрения и взыскания, но все по ходу сценария, потому что так сценаристом было предначертано, а вовсе не потому, что это вытекает из су-

щества его характера, в общем совсем не разработанного. Так же не разработан характер майора Крюшко, которого играет очень талантливый артист П. Константинов. Мы узнаем, что майор суховат, очень дисциплинирован, во всем его внешнем облике чувствуется военная косточка. Говорят, что раньше, во время войны, он был другим, более мягким, сердечным. Ну, а по каким причинам он так зачерствел? Нет никаких ответов. Вот вам данность: черствый, дисциплинированный майор—и вопрос исчерпан. Когда же он дома, с женой, да еще потрясенный случившимся несчастьем, мягчает, то перед нами просто другой человек, правда, внешне похожий на первого, но имеющий с ним мало общего. И снова данность: хороший семьянин и хлебосольный хозяин.

Но довольно приводить примеры, пора переходить к некоторым выводам.

Конечно, кинематограф располагает рядом мощных художественных средств, активно воздействующих на зрителей. Но, бесспорно, актеры должны занимать в кино, как и в театре, ведущее место. Вспомните подавляющее большинство лучших фильмов—и вы убедитесь, что они производили впечатление в первую очередь благодаря актерам.

Характер человека и в театре и в кино всегда раскрывается в действии. Но действие—это не только бешеная скачка на коне, рукопашная схватка или еще что-нибудь подобное. Действие—это и раздумье человека и его беседа о самых важных вопросах жизни. Замечательного Чапаева—Б. Бабочкина в фильме, поставленном Г. и С. Васильевыми, мы поняли и полюбили не только потому, что он лихо стрелял с тачанки из пулемета, но и за его задушевные разговоры с Петькой.

А «Коммунист»—один из лучших советских фильмов, вышедших за последнее время? И здесь снова мы видим, как в трудных раздумьях, в спорах с окружающими, а иногда и с самим собой, выявляется и утверждается характер героя.

Почему Огурцов из «Карнавальной ночи» в исполнении И. Ильинского стал типом нарицательным? Потому что это характер: гротесковый, откровенно комедийный, но это человек со своим мировоззрением, привычками, вкусами, отношением к людям и искусству, к поручаемым ему обязанностям.

Всего этого не было в тех фильмах, которые я недавно видел и о которых пишу в этом письме. Здесь не было главного—характеров, а раз так—не запомнился ни один актер, они прошли мимо нас, как бледные тени.

Актер может выполнить свою задачу в фильме только в том случае, если в порученной ему роли есть черты характера. Только при этом и возможен рост мастерства актеров, а вместе с тем и идейно-художественный рост советского кинематографа. При этом на кинематографическом горизонте вспыхнут новые звезды. Не те звезды, успех которых зиждется на белизне зубов или тонкости талии. Я говорю о подлинных художниках, умеющих проникнуть в самое существо человеческих характеров и взаимоотношений, без чего не может быть настоящего искусства кинематографа.

Ю. ДМИТРИЕВ,
профессор, доктор искусствоведческих наук

Из редакционной почты

Б. Поморцева (г. Киров) и Д. Романов (г. Горький) в своих письмах критикуют фильм «Сверстницы». «С хорошим чувством смотришь первые кадры этого фильма,—пишет Б. Поморцева,—надеешься, что его авторы расскажут свежую, необычайную, волнующую историю трех девушек—наших современниц. Но чем дальше развертывается действие картины, тем большее испытываешь разочарование. Стандартные ситуации, мелкие чувства, ложная красивость, мелодраматизм—все это далеко от жизни, от правды и от искусства».

●

Ю. Марченко (г. Киров) в большом письме подвергает критическому разбору фильм «Отцы и дети» и делает вывод, что его авторы не смогли справиться со своей задачей—перенести на экран образы и идеи романа И. Тургенева во всей их сложности и полноте. По мнению автора письма, кинокартина представляет не более чем набор движущихся иллюстраций к роману.

●

А. Васильев (г. Краснодар), сравнивая сценарий и фильм «Я был спутником Солнца», делает вывод, что постановщики картины не смогли реализовать заложенные в сценарии возможности. «Если сценарий (опубликованный в журнале «Искусство кино») привлек внимание необычностью материала и увлекательной формой изложения, то фильм разочаровал, потому что сделан он небрежно, невыразительно, ремесленно. Авторы фильма решали тему по испытанным канонам научного кино, а ведь это фильм научно-фантастический, требующий новых средств выражения новой, необычной формы».

●

В редакцию продолжают поступать отклики зрителей на фильм «Евгений Онегин». Большая группа педагогов и студентов Алма-Атинской консерватории пишет: «Мы неоднократно видели и слушали эту широко известную оперу... Но драматические актеры—участники фильма—помогли нам снова и гораздо глубже увлечься этим шедевром двух русских гениев—Пушкина и Чайковского.



24 СЕНТЯБРЯ 1929 года

В конце двадцатых годов Иван Пырьев создал свои две первые картины — «Посторонняя женщина» и «Государственный чиновник»; обе были посвящены современности, обе были комедиями.

После выпуска «Посторонней женщины» (сентябрь 1929 г.) Пырьев писал, что режиссером он стал незаметно для себя, а комедию поставил неожиданно. Неожиданность заключалась в том, что до этого И. Пырьев работал в театре, а в кино, будучи ассистентом режиссера, увлекался больше писанием сценариев. По нескольким его сценариям были поставлены фильмы. В «Посторонней женщине» он также выступал вначале как сценарист. Сценарий этот написали Н. Эрдман и А. Мариенгоф с расчетом на летнюю натуру. Но натуру, как это часто бывает, упустили. Дирекция кинофабрики предложила И. Пырьеву переделать сценарий с расчетом на зимнюю натуру. В случае удачи молодой ассистент режиссера получал сценарий для самостоятельной постановки. Так и произошло: сценарий был принят, и Пырьев приступил к постановке комедии.

В то время было довольно широко распространено суждение, что новая действительность якобы не дает материала для комедий, что в нашей современности нет комедийных характеров. Практика говорила другое: во второй половине двадцатых годов появились комедии не только на дореволюционном или зарубежном материале («Чины и люди», «Праздник святого Йоргена», «Процесс о трех миллионах»), но и на темы советской жизни («Девушка с коробкой», «Дон Диего и Пелагея», «Два друга, модель и подруга»). С современной действительностью были связаны и первые комедии Пырьева. В комедии «Посторонняя женщина» разоблачаются мещанские взгляды на семейные отношения. Традиционный сюжет в ней как бы вывернут наизнанку — фильм пародирует произведения, построенные на любовном треугольнике. В «Посторонней женщине» тоже есть любовный треугольник, но он оказывается мнимым, он существует только в воображении одного из героев, — это являлось средством характеристики и его самого и других действующих лиц.

Напомним содержание комедии. Это тем более уместно, что ни фильм, ни сценарий его, к сожалению, не сохранились.

Отстав от поезда, жена прокурора Казаринова (артистка О. Жизнева) вынуждена воспользоваться гостеприимством комсомольца Павла (артист К. Градополов), жена которого уехала в деревню и там ждет ребенка. Соседи Павла — мещански настроенные люди — в отношениях комсомольца и «посторонней женщины» увидели не то, что в них на самом деле было, и поспешили сообщить о своем «открытии» в комсомольскую ячейку и мужу Казариновой. С приездом из деревни жены Павла, а также Казаринова недоразумение разъясняется. Ситуация эта явилась проверкой людей. Высмеяны обыватели. Высмеян и прокурор (артист Г. Музалевский), проявивший оскорбительное недоверие к жене, — великолепный оратор и «борец» за женское равноправие на службе, он в личной жизни оказался человеком со старой, мещанской психологией.

Молодой режиссер находит для критики мещанства специфические изобразительные средства. Так, например, обывательская сплетня, начинающаяся с шепотка в коридоре коммунальной квартиры, разрастается, и в конце концов языки сплетников превращаются в огромный, заполняющий весь кадр язык колокола, раззванивающего клевету.

Подобные элементы сатиры станут в следующем фильме Пырьева «Государственный чиновник» основным средством осмеяния пороков.

Первые работы И. Пырьева по своим темам перекликались с сатирическими произведениями В. Маяковского, которые появились в ту пору, — с его стихами и пьесами, также посвященными обличению бюрократизма и мещанства.

С. Фрейлих

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Тоже люди» (отрывок из романа Л. Толстого «Война и мир»), 2 ч.

Режиссер Г. Данелия; оператор Н. Олоновский; художник П. Веременко; звукооператор И. Зеленцова.

В ролях: Л. Дуров, М. Захариас, Е. Кудряшов, В. Санаев, В. Ферапонтов.

●

«Соната Бетховена» (киноновелла по рассказу Л. Серебрянского), 1 ч.

Режиссер Вл. Горикнер; оператор И. Толчан; художники: П. Веременко, С. Воронков; звукооператор В. Крачковский.

В ролях: профессор — И. Александров, пианист — С. Есин, Федька — А. Лебедев. В эпизодах: В. Алтайская, В. Борискин, А. Соловьев, В. Сальников, В. Граве, В. Буклнов, Е. Кудряшов, В. Селезнев, Н. Любешкин.

●

«Утренний рейс» (по рассказу греческого писателя М. Дудемиса), 2 ч.

Сценарий и режиссура М. Захариас; оператор П. Сатуновский; художник П. Веременко; звукооператор В. Крачковский.

В ролях: Никос, шофер — А. Пелевин, Вагос, кондуктор — Р. Ахметов. В эпизодах: С. Килигин, В. Лебедев, В. Граве, Н. Коллэн, С. Подвальный, А. Родионова.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (по повести Н. В. Гоголя), 7 ч.

Автор сценария А. Полторацкий; режиссер-постановщик В. Карасев; оператор М. Козубенко; художник О. Передерий; режиссер И. Скиба; композитор В. Кирпань; звукооператор А. Нетребенко. Комбинированные съемки: оператор Ю. Гантман; художники: М. Курнетов, И. Пуленко.

В ролях: Иван Иванович — Н. Волков, Иван Никифорович — Г. Лавров, городничий — И. Маркевич, Голопуз — Г. Светланин, судья — Г. Глебов, Иван Иванович Кривой — М. Смирнов, Горпина — Б. Михалевич, Ганка — С. Каромаш, Агафья Федосеевна — В. Кравченко. В эпизодах: Г. Вицин, Н. Грекова, К. Кульчицкий, В. Красенко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Обманщик-лис», 1 ч., цветной.

Автор сценария П. Церетели; режиссер А. Хускивадзе; художники-постановщики: В. Наскидашвили, Б. Стариковский, Д. Такайшвили; оператор З. Шапидзе; композитор М. Давиташвили; звукооператор В. Ломидзе; текст песен П. Грузинский; художники-мультипликаторы: Н. Вермишева, М. Дзагания, Р. Махарадзе, К. Надирадзе, Н. Поморцева, С. Топузис, Н. Тэриан, Н. Шаликашвили; художники-декораторы: Э. Хочоян, Ш. Ломоури, К. Кочламазашвили.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Судьба поэта», 11 ч., цветной.

Автор сценария С. Улуг-заде; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор Н. Олоновский; композитор А. Бабаев; звукооператор В. Кастельцев; режиссеры: Б. Силин, С. Харламов; художники: И. Шпинель, Д. Ильябаев. Режиссер дубляжа Б. Евгеньев.

В ролях: Рудаки — М. Арипов, Робия — Н. Шомансурова, Гончар — А. Касымов, Мадж — М. Тахири, Акбар — М. Нурматов, Нагина — Д. Касымова, Балами — Х. Рахматуллаев, Малика — С. Туйбаева, Наср — Ш. Джураев, Сахль бен Мансур — М. Касымов, Джунайд — Г. Ниязов, Нух — К. Мирзоев, придворный поэт — З. Дусматов, Муродн — А. Рахимов, Шахид — П. Ходжаев, Шакури — А. Тураев, Орифи — Б. Сабзалиев.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Незваные гости», 10 ч.

Авторы сценария: Г. Боровик, А. Новиков; режиссер-постановщик И. Ельцов; оператор В. Парвель; режиссер Л. Лайус; композитор Е. Тамберг; звукооператор Р. Шёнберг; оператор Э. Вахер; художник Х. Клаар.

В ролях: Эрнст — Р. Арен, Хильда — Х. Варем, Варя — Х. Мандри, Фреди — В. Трувс, Вальтер — Ю. Ярвет, полковник Кикас — А. Лаутер, Окс — А. Эскола, Хуберг — К. Карм, Репс — Х. Лаур. В эпизодах: Л. Лехтла, О. Эскола, В. Розенберг, А. Сиккел, Л. Линдау, Э. Нымберг, Г. Кильгас, Э. Алуссон, С. Мартинсон, Ю. Аялос.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Похитители красок», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Минц; текст песен М. Вольпин; режиссер Л. Атаманов; художники-постановщики: А. Винокуров, И. Шварцман; композитор А. Айвазян; оператор М. Друян; звукооператор М. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Е. Хлудова, К. Чикин, В. Пекарь, В. Попов, В. Лихачев, И. Давыдов, М. Мотрук, В. Котеночкин, Н. Федоров; художники-декораторы: А. Анпилов, Е. Таненберг, И. Троянова.

Роли озвучивали: Н. Гуляева, И. Дивов, А. Кривченя.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Путешествие в Непал», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Асатиани, Ю. Каравкин; режиссер Г. Асатиани; операторы: А. Асатиани, О. Деканосидзе.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Темные люди», 2 ч.

Авторы сценария: М. Витухновский, Л. Савельев; режиссер Б. Андронов; оператор А. Нилин. Консультант Е. Маят.

Антирелигиозный киноплакат.

●

«Слава тебе, комсомол!», 2 ч., цветной.

Автор сценария Е. Черняк; режиссер А. Кустов; операторы: А. Прагин, Е. Покровский. Консультант действительный член Академии художеств СССР П. Соколов-Скаля.

Фильм посвящен 40-летию ВЛКСМ (на материале изобразительного искусства).

●

«Учитесь плавать», 2 ч.

Автор сценария И. Прок; режиссер А. Кондахчан; операторы: В. Воронин, И. Вырубов, А. Казнин, И. Корх, А. Погорелый, Н. Рафиков, А. Фирсов. Консультанты: В. Губанов, А. Филатов.

●

«Неутомимые помощники», 4 ч.

Режиссер С. Рейтман; автор дикторского текста А. Вольфсон. Консультант доктор технических наук В. Сотсков.

О комплексной механизации и автоматизации производства.

●

«Семеноводство кукурузы», 5 ч.

Автор сценария Б. Соловьев; режиссер Д. Дубинский; оператор Г. Чумаков. Главный консультант К. Назаренко; консультанты: Г. Галеев, П. Забазный, А. Кинш.

●

«Он не приехал», 1 ч.

Автор сценария И. Склют; режиссер Б. Гримак; оператор С. Горбачев. Консультанты: В. Козак, А. Микиртумов.

Очерк о правилах безопасности пассажиров на железнодорожном транспорте.

●

«Пожалуй, не стоит», 1 ч.

Автор сценария Г. Беленький; режиссер А. Челаков; оператор Л. Зильберг. Консультант кандидат медицинских наук А. Чечулин.

О вреде алкоголя.

●

«12 дней в Чехословакии», 2 ч., цветной.

Режиссеры-операторы: А. Вагин, Б. Головня; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

Кинопутешествие по Чехословакии.

●

«Иониты», 1 ч.

Автор сценария А. Эриванский; режиссер Д. Антонов; оператор Л. Каплунов. Консультант В. Титов.

Об одной из разновидностей пластмасс — ионообменных смолах и их применении в народном хозяйстве.

●

«Регистрация ядерных излучений», 4 ч.

Автор сценария А. Воложенин; режиссер Б. Дембицкий; оператор К. Кузнецов. Консультанты: доктор физико-математических наук И. Шапиро, И. Савенко.

●

«Кинокурс «Трактор». Системы пуска. Механизмы силовой передачи (Назначение и принципы действия), 2 ч.

Автор сценария кандидат технических наук А. Сахаров; режиссер К. Алекаев; оператор М. Лукин. Научный руководитель кинокурса «Трактор» академик ВАСХНИЛ В. Болтинский.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«По групповому методу», 2 ч.

Автор сценария Л. Горин; режиссер В. Гранатман; оператор Д. Брун. Консультанты: И. Гиндин, С. Супин.

О новой прогрессивной технологии обработки деталей групповым методом.

●

«Производство капронового волокна», 2 ч.

Автор сценария и режиссер С. Кузьмин; оператор А. Городчанинов. Консультант М. Карнаков.

●

«Художник Александр Дейнека», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер Б. Азаров; оператор Н. Васильев.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Новая шерсть», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Александров, Д. Радовский; режиссер Н. Соколов; оператор Р. Рувинов. Консультант Д. Архангельский.

Очерк о производстве искусственной шерсти из отходов газа и нефтепродуктов.

●

«Органическое стекло», 1 ч.

Автор сценария Б. Дижур; режиссеры: В. Волянская, Л. Рымаренко; оператор Х. Лобер.

О промышленном изготовлении и широком применении органического стекла.

●

«Безопасность труда на алюминиевых заводах», 3 ч.

Автор сценария М. Голубев; режиссер В. Таскаев; оператор Г. Черешко.

●

«Рассказы о семилетнем плане. Металлургия СССР», 2 ч.

Авторы сценария: А. Литвак, В. Капитановский, В. Шрейберг; режиссер Я. Новинский. Консультанты: И. Шапиро, Д. Бурдаков.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Дело Сюй Цю-ин», 8 ч.

Производство Чанчуньской киностудии, Китай.

Авторы сценария: Цун Чэнь, Ли Чи; режиссер Юй Янь-фу; оператор Инь Чжи; композитор Лэй Чжэнь-бан.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Сюй Цю-ин — Шань Бинин (дублирует Ж. Сухопольская), Цю Ди-фань — Чжан Юань (Э. Перверзева), Хэ Бинь — Лю Цзэн-цин (В. Муравьев), Пэн Фан — Юй Чжун-и (Н. Крюков), Ван Лян — Ли Я-линь (И. Лурье), начальник Ду — Пу Кэ (Г. Гай), мать Цю-ин — Сюй Лань (Л. Глазова), старик У — Лю Жу (Ф. Федоровский), Ло Цзин-да — Чжан Цзюй-гуан (С. Боярский), Суй Фу—Ван Чунь-ин (М. Дубрава).

●

«Как лису перехитрили», 2 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Леда Милева; режиссер Тодор Динов; художник-постановщик Пенко Пенев; оператор Димитр Хаджиев; композиторы: Димитр Грива, Атанас Бояджиев; мультипликаторы: Марчела Димитрова, Тодор Недев, Петер Шауэр.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

«По особому заданию», 7 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гейнц Тиль, Ганс Олива; режиссер Гейнц Тиль; оператор Хорст Брандт; художник Альфред Гиршмейер; композитор Хельмут Нир; звукооператор Бернд Гервин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

В ролях: капитан-лейтенант Фишер — Ганс-Петр Минетти (дублирует Н. Крюков), ефрейтор Лутц — Хорст Кубе (Г. Гай), капитан-лейтенант Вегнер — Фриц Дитц (Г. Куровский), Петерсен — Вильгельм Кох-Хооге (А. Барздык), Арндт — Рольф Людвиг (И. Лурье), фельдфебель Коль — Вернер Лирк (Н. Гаврилов).

●

«На окраине Парижа» («Порт де Лила»). По мотивам романа Рене Фалле «Окружная железная дорога», 10 ч.

Совместное франко-итальянское производство: «Синетель-сека» (Франция), «Рицполи-фильм» (Италия).

Автор сценария и режиссер Рене Клер; оператор Робер ле Февр; художник Леон Барзак; музыка: Марк Ланжан, Жорж Брассен; звукооператор Антуан Петижан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Жюжю — Пьер Брассер (дублирует Л. Свердлин), Артист — Жорж Брассен (Л. Давыдов), Пьер Барбье — Анри Видаль (В. Сошальский), Мария — Дани Каррель (Н. Румянцева), Альфонс — Раймонд Бюссьер (Ч. Сушкевич).

«Украли трамвай», 10 ч.

Производство «Луиджи Ровере», «Империал фильм», Италия.

Авторы сценария: Лючано Винченцони, Марио Бонар, Руджеро Маккари, Альдо Фабрици; режиссер Альдо Фабрици; оператор Марио Бава; художник Флавио Могерини; композитор Карло Рустикелли; звукооператор Овидио дель Гранде.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: Чезаре Манчини, вагоновожатый — Альдо Фабрици (дублирует Е. Весник), Лидия Манчини, его жена — Лиа Райнер (Н. Зорская), Марчелла, его дочь — Лючия Банти (Л. Де Марки), Карло Бернаскони, кондуктор — Карло Компаниии (Б. Кордунов), Росси, контролер — Хуан де Ланда (В. Хохряков), Тина Феррарези — Леонтина Пуккетти (Е. Егорова), судья — Бруно Корелли (К. Карельских).

●

«Война и мир» (по роману Л. Н. Толстого), вторая серия, 10 ч., цветной.

Производство «Понти де Лаурентис» (Италия), «Парамаунт» (США).

Авторы сценария: Марио Камерини, Эннио де Кончини, Джан Гаспаре Наполитано, Иво Перилли, Марио Солдати; режиссер Кинг Видор; оператор Альдо Тонти; художники: Марио Кьяри, Марио Горбулья; композитор Нино Рота; звукооператоры: Фило Делла Торре, Альдо Кальпини.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: граф Ростов — Бэрри Джонс (дублирует Р. Плятт), графиня Ростова — Леа Сейдл (Е. Егорова), Наташа — Одри Хэпберн (М. Виноградова), Николай — Джереми Бретт (В. Ларионов), Петя — Сэн Барегт (Ю. Кротенко), Соня — Мэй Бритт (А. Кончакова), Андрей Болконский — Мель Феррер (В. Дружников), княжна Марья — Анна Мария Ферреро (З. Земнухова), Пьер Безухов — Генри Фонда (М. Бернес), Долохов — Хельмут Дантин (Б. Кордунов), Платон Каратаев — Джон Миллз (К. Тыртов), Кутузов — Оскар Хомолка (Л. Свердлин), Наполеон — Герберт Лом (В. Кенигсон).

●

«Дорога длиною в год», вторая серия, широкоэкранный, 9 ч.

Производство «Ядран-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Джузеппе Де Сантис, Мауриций Ферреро, Джанни Пуччини, Марио Сократе, Тони Гуерра, Элио Петри, режиссер Джузеппе Де Сантис; оператор Марко Скарпели; художник Желамир Заготта; композитор Владимир Краус-Райтерич; звукооператор Альберт Прегерник.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Катарина — Сильвана Пампанини (дублирует Н. Никитина), Наклапало — Массимо Джиротти (А. Консовский), Эмиль — Берт Сотлар (М. Погоржельский), Агнесса — Хермина Пепинич (А. Петухова), Давид — (Никша Стефанини (В. Кенигсон), Сюзанна — Элеонора Росси-Драго (И. Карташова), Бернард — Антон Врдоляк (Н. Александрович), Анжела — Гордана Милетич (А. Кончакова), Лоренцо — Ивица Пайер (О. Голубицкий), Роза — Лиа Рио Барбиери (З. Земнухова).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Теликгатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-43-87

А08026. Подписано к печати 5/IX 1959 г. Формат бумаги 82×108¹/₁₆.

Печатных листов 9 (условных листов 14,67) Учетно-издательских листов 15,3

Тираж 19.900 экз. Зак. № 1137

Набрано в 16-й типографии Мосгорсовнархоза и в Полиграфическом комбинате Мосгорсовнархоза. Отпечатано в 16-й типографии Мосгорсовнархоза

Цена 10 руб.

23 августа советские люди вместе с румынским народом отметили знаменательную дату — 15-летие освобождения Румынии от фашистского ига.

За полтора десятилетия своего существования в качестве независимого, свободного государства, где власть принадлежит народу, Румыния достигла выдающихся успехов в развитии национальной экономики и культуры. Годы строительства социализма ознаменовались также творческим ростом румынского киноискусства. В прошлом году кинематографисты Румынии создали шесть художественных фильмов, в том числе один цветной. Многие произведения румынских киномастеров пользуются популярностью далеко за пределами этой страны. В частности, мировое признание получили чудесные рисованные фильмы Иона Попеску-Гопо.

Недавно на советские экраны вышел фильм «Над пропастью», созданный на студии «Бухарест» (авторы сценария и режиссеры Мирча Дрэган и Михай Якоб, оператор Андрей Фехер). Мы публикуем несколько кадров из этой картины.









ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1960 ГОД

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ





ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства; информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортажи о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год	—	120 рублей
на девять месяцев	—	90 рублей
на шесть месяцев	—	60 рублей
на три месяца	—	30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакции журнала «Искусство кино».